

ستيفان تسفايج

بناة العالم

هولدرلن، دوستويفسكي، بلزاك

الجزء الأول

ترجمة: محمد جديد

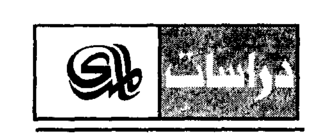



ketab.me
Best Books

بناة العالم

-١-

هولدرلن - دوستوييفسكي - بلزاك



اسم المؤلف : ستيفان تسفايج
عنوان الكتاب : بناة العالم(١)
هولدرلن-دوستويفسكي-بلزاك
المترجم : محمد جديد
الناشر : المدى
الطبعة الاولى : سنة ١٩٩٣
الطبعة الثانية : سنة ٢٠٠٣

Author:STEFAN ZWEIG
Title : Baumeister Der Welt (1)
Holderlin-Dostojewski- Balzac
Translator: Mohammed Jadid
Al- Mada P.C.
First Edition :year 1993
Second Edition :year 2003

دار المدى للثقافة والنشر

سورية- دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

ستيفان تسفايج

بناة العالم

-١-

هولدرلن- دوستويفسكي- بلزاك

ترجمة:

محمد جديد



هولدرلن

ذلك لأن من العسير على الفاني أن يعرف الأطهار

موت إمبدوقل - الفصل الأول



الزمرة المقدسة

لقد كان الليل والبرد خليقين أن يسودا الأرضين،
وكانت الروح خليقة أن تجهز على نفسها لو أن
الآلهة الخيرة لم تبعث من حين إلى آخر بمثل هؤلاء
الفتيان، لتنعش حياة الناس الذابلة
"موت إمبدوقل"

القرن الجديد، القرن التاسع عشر، لايحب شبابه، فقد نشأ جيل متوقد: إنه يندفع اندفاعاً نارياً جريئاً من كل مسارات الريح في وقت واحد، من جلاميد أوروبا المتصدعة نحو شفق فجر حرية جديدة. لقد بعث نفير الثورة الحياة في هؤلاء الفتيان، ربيعٌ للفكر طافح بالنعيم، وإيمان جديد يلهب منهم النفوس. المستحيل يبدو فجأة وقد غدا قريباً، وسلطان الأرض ورونقها يبدوان مغنماً لكل مقدام، منذ أن حطم فتى في الثالثة والعشرين، هو كميل ديمولان الباستيل بإشارة واحدة جريئة، ومنذ أن جعل روبسبيير، المحامي الناحل نحول الغلمان، والقادم من آراس، الملوك والأباطرة ترتعد فرقاً، ومنذ أن رأى بونابرت، الملازم الكورسيكي الحَدَث، يرسم بالحسام حدود أوروبا كما يشاء له الهوى، ويمسك بأروع

تاج في العالم بيدي مغامر. لقد أقبلت الآن ساعتهم، ساعة الشباب: فهذه البذرة البطولية التي بذرها الفتيان المشرقون المفعمون بالحماسة تنطلق فجأة إلى الأعلى، كالخضرة البارضة الأولى بعد مطر الربيع. إنهم ينهضون في البلاد جميعها في وقت واحد وأبصارهم مُصَوَّبة إلى النجوم، وينطلقون كالعاصفة عند عتبة القرن الجديد وكأنهم في أكثر البلدان انتماءً إليهم واتصالاً بهم. لقد كانوا يشعرون أن القرن الثامن عشر كان للشيوخ والحكماء: فولتير وروسو، ولايبنتس وكنط وهايدن وفيلاند[1]، لأولي الأناة والصبر، للعظماء والعلماء، فأمّا الآن فالأمر للشباب والإقدام، للهوى والتبرُّم، وتتعاظم الموجة الكبيرة العاصفة في جبروت: فلم تشهد أوروبا قطُّ منذ أيام عصر النهضة مداً للفكر أنقى، ولا جيلاً أجمل منهما.

غير أن القرن الجديد لايحب شبابه، هؤلاء المتسمين بالإقدام، إنه يخاف عنفوانهم، وتتولاه رعدة تنطوي على الحقد إزاء فيض مشاعرهم، ويحصد بمنجل حديدي، بذرته الربيعية، التي بذرها، دونما رحمة. فالحرب النابليونية تطحن أشْجع الناس بمئات الألوف. وطاحونة شعوبها السفاحة تسحق أكثر الناس نبلاً وإقداماً، وآهَلَهم بالبشْرِ، من الأمم كافة، وقد غُذِّيت ورُوِّيت بدمهم النابض أرض فرنسا وألمانيا وإيطاليا حتى حقول روسيا الثلجية، وصحارى مصر على الجانب الآخر، غير أن هذه الغضبة الانتحارية لم تكن مقصورةً على محبي الحرب، على الجند، وكأنها لم تكن تريد أن تقضي على الشباب وحده، الشباب المتمرس بالقتال، بل كانت تريد أن تقضي على أولئك الذين جاوزوا عتبة القرن وهم بعدُ أنصاف غلمان، وعلى فتيان الفكر وعلى الشّادين السعداء الناعمين

(١) كريستوف مارتن فيلاند (١٧٣٢ ـ ١٨١٣) شاعر ألماني مهّد لعصر الازدهار الكلاسيكي . "المترجم"

وعلى أقدس الأفراد. فلم يُضَحَّ قطُّ في وقت يماثل هذا الوقت قِصَراً بضحية جماعية من الأدباء والفنانين مماثلة في الروعة لتلك التي كانت عند نقطة تحول العصر، والتي حيّاها شيللر بأنشودة صاخبة غير مقدرٍ مصيرَه الخاص القريب. وما أصدر القدر قطُّ نخبة أحفل بالخطر من هذه النخبة من الشخصيات النقية المستنيرة على نحو مبكر، ولم يخضب مذبحَ الآلهة دم مقدس غزير كهذا.

لقد تباين موتهم، غير أنه كان سابقاً لأوانه بالقياس إليهم جميعاً، وفُرِض الموت عليهم جميعاً، وهم في ساعة من الصفاء الروحي المتناهي إيغالاً في الصميم، فالأول، أندريه شينييه، هذا الأبوللو الفتيُّ الذي وُلِدَت به لفرنسا من جديد إغريقيةٌ جديدة، تجره عربة الإرهاب الأخيرة إلى المقصلة: فلو كان يومٌ آخر، يوم وحيد، هو الليلة الواقعة بين الثامن والتاسع من شهر الثورة الفرنسية القائظ[1] لَنَجا من الآلة الدموية، ولَرُدَّ إلى نشيده ذي النقاء الأثري الجليل، غير أن القدر لايريد أن يدعه، لا هو، ولا الآخرين: فهو يَهُدُّ دائماً، بإرادة غاضبة كالأفعوان، جيلاً بأسره. لقد أنجبت إنكلترا من جديد، بعد قرون، عبقرية من عبقريات الشعر الغنائي، فتىً من فتيان الشعر الشجيِّ يستعر حماسة، هو جون كيتس، وهذا المبشر السعيد الناطق عن الكون، والذي يبلغ السابعة والعشرين، ينتزع منه سوء حظه النَفَس الأخير من صدره النابض، وينحني أخ له في الفكر على ضريحه، هو شيللي الذي اصطفته الطبيعة لنفسها رسولاً لأجمل أسرارها، ويُرَجِّع وقد تولاّه الشجى، لأخيه في الفكر أروع أنشودة رثاء قرضها شاعر لآخر، هي مرثية "آدونيس" ـ ولكن إن هي إلا سنوات

(١) Thermidor.

معدودات وإذا عاصفة هوجاء تلقي بجثته على الساحل الإتروسكي، ويقبل اللورد بايرون، صديقُه وأحبُّ ورثة جوته إلى الناس، مسرعاً، ويوقد للميت كومة الحطب عند البحر الجنوبي كما يصنع أخيل لصاحبه باتروكلوس[١]، ويتعالى إهاب شيللي الميت ملتهباً في سماء إيطاليا ـ، ولكنه، هو نفسه، اللورد بايرون: يحترق بعد ذلك بسنين قلائل في الحمى من أجل مسولونجي[٢]. وإن هو إلا عقد من الزمان وإذا الفناء يتولى أنبل ازدهار للشعر الغنائي وُهِبَ لفرنسا وإنكلترا، ولكن هذه اليد القاسية لاتغدو أكثر رفقاً بالقياس إلى جيل ألمانيا الفتي: فنوفاليس الذي تغلغل في الطبيعة حتى بلغ آخر أسرارها في خشوع صوفي ينطفئ انطفاء مبكراً جداً، وهو ينزف قطرة قطرة كضوء شمعة في زنزانة مظلمة، وكلايست يحطم جمجمته في يأس مفاجئ، ولايلبث رايموند أن يلحق به بِمَوْتة تماثل تلك الموتة عنفاً، وتذهب حمى عصبية بجورج بُشْنر وهو في الرابعة والعشرين، ويدفنون فيلهلم هلوف، أغنى القصاصين خيالاً، وهو العبقرية التي لم تتفتح بعدُ في الخامسة والعشرين، وشوبرت، تلك الروح المتحولة إلى أغنية، يخرج عن مساره قبل الأوان في لحن أخير. ويستأصل المرض الجيل الفتيّ بكل ماله من هراوات وسموم، بالقتل الذاتي والغيريّ: فليوباردي الحزين النبيل يذوي في داء أسود، وبليني، مغني "نورما"، يموت في بداية سحرية، وجريبو ييدوف، أكثر المفكرين إشراقاً في روسيا المستيقظة، يطعنه فارسي في تفليس،

(١) Patroklos صديق أخيل، قتله هكتور أمام طروادة. "المترجم".

(٢) مدينة يونانية صغيرة قائمة على مدخل خليج باتراس لعبت دوراً مهماً في حرب التحرير اليونانية ضد الأتراك. "المترجم"

ويلقى عربة جثته بطريق المصادفة في القفقاس ألكسندر بوشكين، هذه العبقرية الروسية الجديدة، وشفق فجر روسيا الفكري، ومع ذلك لايجد هذا متسعاً من الوقت ليندب ذلك المبكر في الأفول، فما هي إلا سنون معدودات وإذا الرصاصة تصيب منه مقتلاً في المبارزة، ولايبلغ أحد منهم جميعاً عامه الأربعين، وأقلّهم يبلغ الثلاثين، وكذلك يطعن أكثر ربيع للشعر الغنائي عرفته أوروبا صخباً، في قفاه، وتُحَطِّم وتنسف زمرة الفتيان المقدسة التي كانت تتغنى بكل اللغات في وقت واحد بنشيد الطبيعة والعالم السعيد المبارك: ويقعد جوته. الحكيم الشيخ في فايمار، وحيداً كمرلين[1] في الغابة المسحورة، لايعي عصره وقد أصبح نصف منسي كما غدا نصف أسطورة: فمن هاتين الشفتين المغرقتين في القدم وحدهما مازال يتشكل غناء أورُفيٍّ[2] في ساعة نادرة. إنه يحتفظ بالنار الجياشة في حُقٍ متين، جَداً ووريثاً في وقت واحد للجيل الجديد الذي يُرْبي عليه عمراً وقد تولاّه العجب.

ويبقى واحد فحسب، امرؤٌ وحيد من الزمرة المقدسة، هو الأكثر نقاءً بينهم جميعاً، زمناً طويلاً بعدُ على الأرض التي عراها الدَنَس، هو "هولدرلنِ"، ومع ذلك فقد فعل به القدر أغرب الأفاعيل، فشفته مازالت تزهر، ومازال جسده الهرم يطأ التراب الألماني، ومازالت نظراته تنطلق زُرْقاً من النافذة عبر الآفاق إلى أرض النيكر[3] الحبيبة، ومازال من حقه

(١) إحدى الشخصيات الأسطورية في الأساطير التي تدور حول الملك آرتوس ملك البريطانيين في العهد الكلتي، وتلعب دور النبي والساحر.

(٢) نسبة إلى أورفويس المغني في الأسطورة الإغريقية، وينسب إلى أبيه أبوللو وأمه كاليوب ويقال إنه كان يفتن حتى الحيوانات بغنائه.

(٣) اسم النهر الذي يجري في موطن هولدرلن قريباً من مسقط رأسه.

أن يفتح جفنيه في نظرة خاشعة إلى "أبيه الأثير"[١] وإلى السماء الخالدة. ومع ذلك فما عاد عقله يقظان بل أمست تُغَشّيه السحائبُ في حُلُمٍ لاينتهي، فإن الآلهة الغَيْرى لم تقتل ذلك الذي استرق السمع إليها بل ختمت على عقله فحسب كما فعلت بتيريزياس[٢] الكاهن، فثمة حجاب قاتم مضروب على كلماته وعلى روحه: فذلك الذي "بيع للأسر السماوي"[٣] يواصل حياته مختلط العقل، عشراتٍ من السنين الخامدة وقد غاب عن العالم كما غاب عن نفسه، ولاينبثق من فمه المرتعش إلا الإيقاع، الموجة الغائمة الرنانة، في أصوات مغبَّرة متفجرة، ومن حوله تزدهر أربعاؤه[٤] الحبيبة وتذوي فما عاد يعدُّها، ومن حوله يتهاوى الناس ويموتون. وما عاد الرجل يعرف ذلك، فقد سبقه إلى الموت منذ زمن بعيد شيللر وجوته ونابليون، آلهة شبابه. خطوط حديدية ذات سرعة هائلة تتقاطع في جرمانيا التي يحلم بها، ومدن تتضخم وبلدان تثور - ولاشيء من هذا كله يبلغ قلبه الغارق في الأحلام. ويأخذ شعره في المشيب شيئاً فشيئاً، ويدبّ على غير هدى في شوارع توبنجن، ظلاً مجفلاً كالشبح لفتنة غابرة، يتضاحك منه الأطفال ويسخر منه الطلاب الذين لايتبيّنون وراء الشرنقة المأساوية العقلَ الذي مات، ما عاد أحد من الأحياء يفكر فيه منذ عهد طويل. وذات مرة، في منتصف القرن الجديد، تسمع بيتينا (التي كانت فيما مضى تحييه كما تحيي الآلهة) أنه مازال يعيش "حياة الحياة" في بيت النجار الطيب، وينتابها الذعر

---

(١) إشارة إلى عنوان إحدى قصائد هولدرلن الرائعة (إلى أبي الأثير) .

(٢) منجم إغريقي تروي الأساطير أنه ظفر بالعفو عنه في العالم السفلي .

(٣) هذه العبارة وما يليها من أشباهها مأخوذة بنصها الحرفي من قصائد لهولدرلن .

(٤) جمع الربيع . "المترجم"

كأنها أمام رسول من العالم السفلي - إنه ليبدو غريباً جداً وهو معلق عبر الزمان، وقد مات صدى اسمه في الآذان ونُسِيَت روعته إلى حد بعيد، وعندما يرقد ذات يوم ويموت، لايثير هذا الأفول الهادئ في العالم الألماني صوتاً أقوى من صوت ورقة خريفية مرتعشة تسبح في الهواء نحو الأرض. ويحمله العمال اليدويون في رداء حائل متآكل إلى القبر، وتحفظ الآلاف من أوراقه المكتوبة، على سبيل التسلية، أو ببطء وخمول، ثم يظل يعلوها الغبار طوال عشرات السنين في دور الكتب، وتظل الرسالة البطولية لهذا الأخير، لهذا الأكثر نقاءً في الزمرة المقدسة، جيلاً كاملاً لايقرؤها الناس ولايتلقونها.

وتختفي الصورة الفكرية لهولدرلن في رُكام النسيان أعواماً وعقوداً، كما يختفي تمثال إغريقي في حضن الأرض، ولكن عندما ينقب عن الفلذة المبتورة أخيراً جهدٌ ينطوي على الحب، ويخرجها من الظلام، يشعر جيل جديد، وقد تولاّه العجب، بنقاء صورة الفتى المرمرية الذي لا سبيل إلى تعكيره، وبمقاييسَ رائعةٍ تنتصب صورة فتى الإغريقية الألمانية الأخير مرة أخرى. وتزدهر الحماسة، كما كانت بالأمس، على شفته المترنّمة، وتبدو كل الأربعة التي يبشّر بها على السواء، مخلّدةً في صورته الوحيدة: وبجبهة المتنوّر المشرقة يخرج من موطن حافل بالأسرار، عائداً إلى عصرنا.



طفولة

كثيراً ما تبعث الآلهة من بيتها الهادئ بالأحبة
الى الغرباء، الى أجل قريب، لتبتهج قلوب الفانين
بمرأى الصـــورة، إذ تعـــاودها الذكـــريات.

يقوم منزل هولْدَرْلن في "لاوْفِن"، وهي قرية صغيرة من قرى العصور القديمة الحافلة بالأديرة والقائمة على نهر النيكَرْ، لاتبعد إلا بضع ساعات عن موطن شيللر. ويُعَدُّ هذا العالم السوابيُّ الريفي ألطف أقاليم ألمانيا، فهو يمثل بالقياس إلى ألمانيا، ما تمثله إيطاليا بالقياس إلى العالم: فجبال الألب تكفّ ههنا عن الاندفاع الشديد الموحي بالخشونة، ومع ذلك فهي تبدو شديدة القرب، والأنهار تتدفق وهي ترسم أقواساً فضية عبر الأراضي المزروعة بالكرمة، ومرح الشعب يخفف من خشونة القبيلة الأليمانية[1] ويذيبها فيحولّها إلى أناشيد. أما الأرض فغنيّة في غير إفراط، وأما الطبيعة فلطيفة في غير سخاء: فالأعمال اليدوية تكاد تقتصر على العالم الريفي فلا تجاوزه. وهناك يجد الشعر الرعوي

(١) Alemanisch نسبة إلى فرع من القبائل الجرمانية التي قطنت جنوبي ألمانيا فيما يسمى اليوم بمقاطعة بادن فورتمبرج في جمهورية ألمانيا الاتحادية .

موطنه، حيث ترضي الطبيعة رغائب الناس في يسر وسهولة، بل إن الشاعر الذي دفعت به الأيام إلى أعمق دركات الظلام ليفكر في هذا الإقليم المفقود بشيء من الاعتدال.

أيْ ملائكة الوطن! أيها الملائكة الذين يخطفون البصر،
وينهار أمامهم الفتى المنفرد،
فيُضْطر الى الاعتماد بيديه على أصدقائه ويرجو من أولئك الأحبة،
أن يشاركوه في حمل كل ذلك العبء الذي يفعم نفسه بشراً وسعادة،
ألا شكراً لكم أيها الأخيار!

وما أعذب تلك النشوة التي تتملّك ذلك المكتئب وما أكثر ما فيها من رقة مأساوية تتجلى حين يتغنى ببلاد سوابيا هذه، وبسمائها هذه التي يعدها من السموات الخوالد، وما أعظم ذلك الاطمئنان الذي يتدفق به فيض مشاعر الوجد التي ترتد متحولة إلى إيقاع متوازن حين يَعْرُض لهذه الذكريات! فبعد أن هرب من موطنه وقد خانته إغريقه وحُطِّم في أماله، يعود فيبني من الذكريات العذبة مرة بعد أخرى هذه الصورة الواحدة للعالم الطفولي:

أيُهذي البلاد السعيدة! ما من رابية فيك تنمو بلا كرامة،
وفي الخريف تمطر الأشجار العشب النامي بالفاكهة،
وتغسل الجبال اللاهبة أقدامها في النهر، في حبور،
بينما ترطِّب هامتها التي تعلوها الشمسُ أكاليلُ من الأغصان والطحلب،
وعلى الجبال المظلمة تشمخ الحصُون والأكواخ بهاماتها،
كما يشمخ الأطفال بهاماتهم نحو كتف جدهم المجيد.

ويظل طوال حياته بأسرها يعاوده الحنين إلى هذا الموطن الذي يجد

فيـه سمـا ء قلبه: فـالطفـولة عند هولْدَرْلِن هي أكثـر فـترات حيـاته صدقـاً وأصالةً ويقظةً وأهَلَها بالبشر والسعادة.

فـالطبـيعـة الرقـيـقـة تحتويه بين ذراعـيـهـا وترعـاه، والنسـوة اللواتي يتسـمن بالرقة يجتذبنه: فليس هناك أب يعلمه الأدب والخشونة (وذلك أمر لم تكن له حيلة فيـه)، ولـم تكن هناك عـقليـة أخلاقـيـة متـحذلقـة، كتلك التي تلقاها جوته عن أبيـه، تفرض على تطوّره شعوراً بالمسؤولية، إذ إن جدتـه، وأمـه التي كـانت أكثـر منهـا لطفاً وإيناساً، لم تعلّمـاه إلا التقوى. ومنذ وقت مبكر يهرب ذلك العقل الحالم إلى أول عالم لا نهائي من عوالم ذلك الشباب: إلى الموسيقا. غير أن اللحن الرَعويّ لقي نهايته قـبـل الأوان. فـفي الرابعـة عـشـرة من عـمـره يدخل الفـتى المرهف الحسّ مـدرسـة الدير في دِيكنْدورف طالبـاً داخليـاً ثم يدخل دير مـاولْبْـرون ثم يدخل المعـهد اللاهوتي في توبنجن وهو في الثـامنة عشرة، ولايغـادر هذا المعـهـد إلا في نهـايـة عـام ١٧٩٢ ـ وبذلك تُحبس هذه الطبـيـعـة المنطلقـة خلف الجدران مـا يقـارب عـقداً كـامـلاً من الزمـان في حجـرة من حجـرات الأديرة وفي حيـاة اجتمـاعية مشتركـة ثقيلة. وكان هذا التناقض أشدّ من أن يذهب من دون أن يترك في نفسـه أثراً مـؤلماً، بـل مخـرِّباً. فـقـد نُقِلَ الفتى من عـفوية الألعـاب الطليقـة الحالمة على الضفـاف والحقـول ومن رقة الرعـاية النسـويّة التي كـان يلقـاها من أمّـه ليُحـشـر في ثوب كـهـنوتي أسود، وأخذت تربية الأديرة تربطه ربطاً وثيـقاً بنشـاط منظّم تنظيماً آلياً في سـاعـات مـتـفـرقـة، وأصبـحت سنوات الدراسـة في الدير عـنـد هولدرلن كمـا كـانت سنوات الدراسة في المدرسـة الحربيـة بالقيـاس إلى كلايْست، إذ أدّت إلى كـبح الشـعـور وردّه إلى العـالـم الحسّي ومـهّدت لأشدّ ضـروب

التـوتر الداخلي وزادت من حدتها وأثارت نزعـة المقـاومـة ضـد العـالم الواقعي. وذلك أن شيئاً ما في صميم نفسه جُرحَ في تلك الأيام وحُطِّم إلى الأبد، وقد كتب يقول بعد عقدٍ من الزمان: "أريد أن أقول لك إنني أحمل بداية ذلك من سنوات الطفولة، من قلبي كما كان في تلك الأيام، ومازال هذا القلب أحبّ شيء إلى نفسي - لقد كان هذا في رقّة الشمع... غير أن هذا الجزء من قلبي نفسه كان يُعَاملُ أسوأ معاملة طوال وجودي في الدير". فلما أغلق من ورائه باب المعهد اللاهوتي الثقيل كان أنبل دافع من الدوافع التي تقوم عليها عقائده في الحياة وأعمقه قد فقد صحته وأوشك أن يذبل قبل الأوان، ولمّا يخرجْ إلى شمس النهار الطلق. وكانت قد أخذت تلوح على محيّا الفتى الذي مازال مشرقاً، تلك الكآبة الخفيفة الناجمة عن الشعور بالضياع في العالم - وكانت تمثل هذه الكآبة مسحةٌ ورديّة رقيقة - وقد أخذت هذه المسحة من الكآبة على مر السنين تغشى روحه بمزيد من الظلمة والشدة، وتحجب عن ناظريه آخر الأمر كل مشهد بهيج.

وإذاً ففي هذه المرحلة المبكّرة، في فجر الطفولة، هنا في سنوات التشكّل الحاسمة، يبدأ ظهور ذلك الصدع الذي لا سبيل إلى رَأبه في صميم نفس هولدرلن، وتنشأ تلك الهُوّة القاسية بين العالم وعالمه الخاص. ولن يلتئم ذلك الصدع أبداً، ويظل شعور الطفل الذي ألقي به في عالم الغربة يلازم هولدرلن إلى الأبد، كما يظل يلازمه أبداً هذا الحنين إلى موطن حافل بألوان السعادة والنعيم فقده في وقت مبكر. وما يفتأ ذلك الذي يظل قاصراً أبداً يحس بأنه قد قذف به من السموات - سموات فتوّته وحدسه الأول وعالمه السابق المجهول - بقوة إلى الأرض

القاسية، إلى جوّ بغيض إلى نفسه. ومنذ ذلك اللقاء القاسي مع الواقع يتقرّح في نفسه الجريحة شعوره بالعداوة نحو العالم. فهولدرلن يظل رجلاً لاتعلمه الحياة، وكل ما يظفر به من سرور ظاهريّ وصحوة وسعادة وخيبة من حين إلى آخر لايستطيع أن يؤثر في موقفه السلبي المتحفظ الثابت الذي لايتغيّر تجاه الواقع. ويكتب هولدرلن ذات مرة إلى نويْفَر قائلاً: "أوّاه، لقد أفزع العالم روحي منذ عهد الحداثة الأوّل وردّها لتنكفئ على نفسها"، وواقع الأمر أنه ما عاد يرتبط بالعالم بسبب أو صلة، فقد غدا مثالاً نموذجياً لما يسميه علم النفس "النموذج الانطوائي" وأصبح إحدى تلك الشخصيات التي تحافظ على عزلتها تجاه كل المنبهات الخارجية ولا تطوّر تركيبها الفكري إلا من الداخل، منطلقة من البذور المغروسة فيها أصلاً. ومنذ الآن نجد نصف قصائده يتناول موضوعاً واحداً فحسب بأشكال متنوّعة، وهو التناقض الذي لا سبيل إلى حلّه بين الطفولة المؤمنة الخالية من الهموم والحياة العملية المفعمة بألوان العداوة والخالية من الأوهام، إنه التناقض بين الوجود الزمني Ex-istenz) والوجود الذهني (Sein)(*) وفي العشرين من عمره يجعل عنوان إحدى قصائده "أمسي واليوم" وقد أخذه الحزن. وفي أنشودة "إلى الطبيعة" يتعالى لحن معاناة هذا الخالد في صوت رائع وأبيات متماسكة محكمة:

حين كنت مازلتُ أعبث بحجابك.

وكنت مازلتُ متعلقاً بك كزهرة،

وكنت مازلتُ أحسّ بوجيب قلبك في كل صوت،

(*) المقابل الألماني لكلمة être الفرنسية. "المترجم"

يلفّ قلبي الذي يرتعش ارتعاشاً رقيقاً.
وحين كنت مازلتُ أقف، وقد أخذني الإيمان والشوق
غنيّاً مثلك، أمام صورتك
وكنتُ مازلتُ أجد مكاناً لدموعي
وأجد عالماً لحبي.
وحين كان قلبي مازال متجهاً صوب الشمس
وكأنّ ألحانَه تتناهى إلى مِسْمَعِها
وكان يسمّي النجوم إخوته
والربيعَ لحنَ الإله.
وحين كانت روحُكِ، روحُ النشوة،
تنبعث في قلب الموجة الهادئة،
وفي النفحة التي تحرك المروج
في ذلك العهد كانت تلفّني أيام ذهبيّة.

غير أن هذه الأنشودة التي تعود إلى عهد الطفولة يردّ عليها موقف العداء تجاه الحياة، الذي يعبّر عنه ذلك المصاب بخيبة الأمل في وقت مبكر، بلحن خافت مظلم:

لقد مات الآن ذلك الذي كان يربيني ويشبع رغائبي،
لقد مات الآن عالم الشباب،
ذلك الصدر الذي كان فيما مضى يملأ سماء بأسْرِها
وأصبَحَ ميْتاً بائساً كحقلٍ حصيد.
أوّاه، إن الربيع ليتغنّى بهمومي،
وإنها لأغنية مازالت، كما كانت بالأمس، تحمل العزاء والمودة

غير أن فجر حياتي أدبر وتولّى،
وذَبُلَ ربيع قلبي.
لابد لذلك الحب الذي لا حُبٌّ أجملَ منه أن يعاني من الحرمان
فما نحب ليس إلاّ ظلاً.
وحين ماتت أحلام الشباب الذهبية،
ماتت عندي الطبيعة الودودة
ولم تكن أنتَ تعلم هذا في أيامِ السرور،
لم تكن تعلم أن الوطن ناءٍ عنكَ أشدَّ النّأي.
أيْ قلبي المسكين، إن السؤال عن ذلك الوطن لن يجديك علماً به
إذا لم يغنِك حلمٌ به.

في هذه الأبيات (التي تتكرر خلال مؤلفاته كلها في صور مختلفة لاتحصى) يبدو موقف هولدرلن الرومانسي من الحياة وقد أصبح ثابتاً لايتغير: إنه النظرة التي ترتدّ أبداً إلى "السحابة السحرية التي كانت تُغَشّيني بها روح طفولتي الطيبة، لئلا أرى ما كان يحيط بي من ألوان الصغار والبربرية التي ينطوي عليها العالم". فقبل أن يبلغ هولدرلن سن الرشد يوصد أمام نفسه كل باب من أبواب الخبرة والمعاناة وقد تملكته روح عدائية: ويغدو الاتجاهان الخلفيّ والعلويّ، الوجهتين الوحيدتين اللتين تتجه إليهما نفسه، ولاتتجه إرادته قطُّ إلى دخول الحياة، بل تريد دائماً أن تعلُوَ عليها. فعنصره الخاص يقاوم كل ارتباط وكل انصهار كما يقاوم الزئبق النار والماء، ومن أجل ذلك تلفُّه عزلة كالقدر لايمكن التغلب عليها.

ويصل تطور هولدرلن في الحقيقة إلى مرحلة الختام حين يغادر

المدرسة، وقد ارتقى هذا التطورُ بعد ذلك من حيث الحدّة ولكنه لم يتسع أو يتفتح من حيث التلقيّ والاكتساب والإخصاب المادي ـ الحسّي. فلم يكن هولدرلن يريد أن يتعلّم شيئاً أو يتلقى شيئاً من جوٍّ الحياة اليومية المناقض لعقليّته، وقد حرّمت عليه غريزةُ الطهر والنقاء عنده، تلك الغريزة التي لا مثيل لها، الاندماجَ بمادة الحياة الخليطة. غير أنه يصبح بذلك في الوقت نفسه هرطيقاً يمارس جريمة التجديف بأوسع معانيه بحق نواميس الكون ويصبح مصيره، حسب المفهوم الإغريقي القديم، تكفيراً عن التجديف وعن التعاظم البطوليّ المقدس. ذلك لأن قانون الحياة يقضي بالاندماج ولايسمح ببقاء أحد خارج مداره الخالد: فمن رفض أن يغوص في هذا الطوفان الحارّ مات من الظمأ على الشاطئ، ومن لم يشارك في الحياة فلابدّ لحياته أن تظل بقاءً أبدياً في الخارج وأن تبقى عزلة فاجعة. وحين يزعم هولدرلن لنفسه الحق في أن يخدم الفنَّ دون الحياة، والآلهة دون البشر، فإن زعمه هذا يتضمن، كما كان يتضمن زَعْمُ إمبدوقل، مطلباً ينطوي على التعاظم ومجانبة الواقع ـ وأكرر قولي إن هذا التعاظم وهذه المجانبة للواقع يتخذان أكثر معانيهما سمواً وعُلواً على الطبيعة. ذلك لأن السيطرة على عالم الطهر والنقاء الكامل من شأن الآلهة وحدها، وهكذا يغدو من ضروب الانتقام الضروري أن تنتقم الحياة لنفسها من محتقرِها بأحطّ قواها، وهي الحاجة الوضيعة إلى الخبز، حين تردّ هذا الذي لايريد أن يخدمها بأيّ صورة إلى أحطّ أشكال العبودية مرة بعد اخرى. ولأن هولدرلن لايريد أن يشارك في الحياة يُنتزع منه كل شيء، ولأن فكره لايريد أن يستسلم للأغلال، تسقط حياته فريسة للارتباط والتبعية. فجمال هولدرلن هو في الوقت نفسه ذنبه

المأساوي: ذلك أن إيمانه بالعالم العلويّ الأسمى يجعل منه متمرّداً على العالم الأرضيّ الأدنى الذي لايستطيع أن يهرب منه إلاّ على جناح قصيدته. ولايهيمن ذلك الفتى، الذي لايمكن تعليمه، على مصيره إلا حين يدرك معنى ذلك المصير - وهو الفناء البطوليّ - ولايظفر إلاّ بفترة قصيرة بين شروق الشمس وغروبها، غير أن هذا الإقليم الذي عرفه أيام الشباب يمثل البطولة: جبال الصخر التي تذكر بالفكر العنيد تحيط بها موجة اللانهاية الهائلة المُزبِدَة، وشراع سعيد ضائع في خضم العاصفة، ورحلة سحائب نارية.

صورة في توبنجن

لم أكن أفهم كلام البشر أبداً، فقد
ترعـــرعتُ بين ذراعي الآلهـــة.

كإطلالة شمس عابرة من خلال السحب الثقيلة المتراكمة تتألق ملامح هولدرلن في صورته الوحيدة الباقية من عهد الفتوة الباكر: فتى ناحل ارتد شعره الأشقر إلى الوراء في موجة رخية، وأشرق جبينه النقي إشراق الصباح. وتمتاز بالنقاء أيضاً شفتاه، كما تمتاز وجنتاه برقة نسائية (وفي وسع المرء أن يتصورهما بسهولة وقد احمرتا من اللهيب الذي يستعر بصورة مفاجئة). أما عيناه فتشرقان تحت الحاجبين اللذين يمتازان باستدارة جميلة: فما من بقعة في هذا المحيا الجميل تعشش فيها إحدى الملامح الخفية التي تشير إلى شدة أو كبرياء، بل كان محيّاه يشير إلى خفر أنثوي وينطوي على موجة كبيرة عارمة من موجات الشعور الرقيق الخفي. بل إن شيللر يثني عليه أيضاً بعد اللقاء الأول بأنه ذو "أدب وظرف"، وإن المرء ليستطيع أن يتصور ذلك الفتى الأشقر ذا الخصر النحيل وهو في أول ثوب من ثياب الرهبنة التي يرتديها معلم القرية البروتستانتي، وكيف كان يجتاز دهاليز الدير في ثوبه الأسود الذي لا

أكمام له وطوق رقبته الأبيض في مِشْية حالمة. إنه يبدو كموسيقي، ويشبه صورة موتسارت الشاب، وتلك خير طريقة يجدها زملاؤه في الحجرة لوصفه. ووصفه أحد أصدقائه قائلاً: "كان يعزف على الكمان - وكانت سحنته الثابتة وتعبير وجهه وقامته الجميلة وحلته النظيفة التي يبدو عليها أثر العناية وذلك التعبير الذي لاتخطئه العين في كيان هولدرلن كله، كانت هذه الأمور كلها تظل على الدوام حاضرة في ذهني". ولايستطيع المرء أن يتصور كلمة نابية تتشكل على هذه الشفة الرقيقة أو يتصور رغبة غير طاهرة تصدر عن هذه العين المتوقدة، أو يتصور فكرة وضيعة تجول وراء هذا الجبين ذي الاستدارة النبيلة، ولايستطيع المرء كذلك أبداً أن يتصور مرحاً حقيقياً يتجلى في التحفظ المنطوي على الرقة الأرستقراطية البادي في هذه الملامح، وهكذا يصفه رفاقه أيضاً: فتى منطوٍ على نفسه كل الانطواء، مرتدٌّ إلى أعماق نفسه في خجل وإجفال. ويقولون إنه لم يكن قط يدخل في صحبة أناس دونه خلقاً، وكل ما في الأمر أنه كان يقرأ في مطعم الدير أشعاراً لأوسيان وكلوبشتوك وشيللر مع أصدقائه بحماسة أو يخفف عن نفسه عبء ذلك الفيض من الأحاسيس والمشاعر المنطوية على الشوق والحنين، في الموسيقا. ومن دون أن يتولاه الصلف ينشئ لنفسه من حوله مسافة فاصلة لاتكاد ترى: فعندما كان يخرج بين الآخرين من خلوة الدير، نحيلاً منتصب القامة، وكأنه كائن أعلى أمام مخلوقات غير مرئية، كان يخيل إلى هؤلاء "أن أبوللو يخطر في القاعة". بل إن هذا الفتى الذي لا يعرف الفن ولايقدره حق قدره، وهو ابن القسيس الذي أصبح بعد ذلك

قسيساً، والذي سجل هذه الكلمة، يُذكِّره كيان هولدرلن، من دون أن يدري، بهيلاس، بالمواطن الإغريقي الخفيّ.

ولكن محيَّاه يظلّ هنيهة واحدة فحسب بهذا الإشراق من وراء سحب مصيره، وكأنما أحدقت به أشعة شمس الفجر الفكري، إلهيّاً صادراً عن إلهيّ. ولم تترك لنا سنوات رجولته صورة له، وكأنما أراد القدر أن يعرض لنا هولدرلن في ازدهاره فحسب، وألاّ يُعَرِّفَنا إلاّ على المحيّا المشرق للفتى الخالد، دون الرجل (الذي لم يكنه هولدرلن في الحقيقة قط)و ثم يعرفنا آخر الأمر ـ بعد نصف قرن ـ على اليرقة الخاوية الجافة للشيخ الذي عاد طفلاً. أما ذلك "الظرف الذي يمجِّده شيللر فيه إذ يجده أمراً يلفت النظر، فسرعان ما تجمّد متحولّاً إلى انقباض، وتَباكٍ تشنجيّ. وسرعان ما تحول الخجل إلى خوف من البشر ينطوي على كراهيةٍ لهم: فكان عليه أن يكتسب سمة من سمات العبودية التي يتسم بها المستضعَف في ثوب المعلم المنزلي الكالح، وأن يكون آخر الجالسين إلى المائدة، وأن يكون ثوبه شبيهاً بثياب الخدم البالية. وهكذا غدا خجولاً مجفلاً مروَّعاً معذباً لايعي طاقة فكره إلا وهو يعاني من الألم حتى يصل إلى الإغماء، وسَرْعان ما يفقد المشية الحرة ذات الإيقاع الجميل التي يبدو بها وكأنه يخطو على السحب، وكذلك ينهار التوازن في داخل نفسه، التوازن النفسي. فقد أصبح هولْدَرْلن في مرحلة مبكرة سيّيء الظن، مرهف الحس، "وكان في وسع كلمة واحدة عابرة أن تهينه". وكان الجانب المزعج في وضعه يثير اضطرابه ويردّ طموحه الجريح المنهك إلى صدره الموصد. ويوماً بعد يوم يتعلّم بمزيد من الإتقان كيف يخفي المحيَّا الذي ينمّ عن سريرته، عن فظاظة دهماء المثقفين الذين يضطر إلى

خدمتهم. وكان قناع الخدمة هذا ينمو عنده شيئاً فشيئاً متحولاً إلى لحم ودم. والجنون وحده هو الذي يجعل من تشوّه البنية الداخلية تشوهاً واضحاً للعيان على نحو صارخ: فذلك الخضوع المنطوي على التملّق الذي كان يخفي وراءه عالمه الخاص وهو معلم منزليٌّ يتحول إلى جنون مرضيّ يتمثل في تحقير الذات، وتلك الملامح التي تنم عن الخوف إذ يحيي كل غريب بانحناءات شديدة مفرطة مرات لاتحصى، ويغدق عليه (وقد أُفْعِمَت نفسه بالخوف الدائم من أن يُعرَف) الألقاب التي تنبجس من فمه بغزارة مثل قوله "قداستكم! سعادتكم! غبطتكم!". وكذلك يهبط محيّاه مرتداً إلى نفسه في إعياء وقد خلا من التوتر، وتتسلل الظلمة إلى العين التي كانت فيما مضى تتطلع إلى الأعالي بتوقّد شديد: وفي بعض الأحيان يبرق على جفنيه برق الشيطان الذي سقطت روحه أمامه برقاً وهّاجاً خطيراً. وأخيراً ينتاب الإعياء أيضاً تلك القامة المرتفعة فتنحني، في السنوات التي أصبح فيها نَسْياً منسياً، إلى الأمام تحت وطأة هامتها - وإنه لرمز رهيب!

وكما يجلو لنا رسمٌ بقلم الرصاص، من جديد، صورة "ذلك الذي بيع للأسْر السماوي" بعد ذلك بخمسين عاماً، أي بعد امّحاء صورة الفتى بنصف قرن، بصورة حسية للمرة الأولى، نرى هولدرلن، وقد اهتزت نفوسنا من التأثر الذي عرفناه فيما مضى، شيخاً هزيلاً أدْرَدَ يَدِبُّ على الأرض متوكئاً على عصاه إلى الأمام، وينشد الشعر وقد ارتفعت يده في وقار فيرسله في الفراغ، في عالم لا حسّ فيه. على أن التناسق الطبيعي في ملامحه هو الذي يهزأ وحده بالفساد الداخلي، ويظل محياه محافظاً على تقوّسه وبروزه عند انهيار عقله: فهو يظل يلوح للعين

المبهورة أبيض خالصاً من كل شائبة، كالتمثال تحت غابة كثيفة من الشعر الرمادي المشعّث في نقاء خالد لايعتريه تشويه. وينظر الزوار القلائل، وقد انتابتهم رعدة، إلى يَرَقة سكار دانيللي[1] التي تبدو كالشبح، ويحاولون عبثاً أن يتبيّنوا فيها متنبئ القدر، ذلك الذي يبشر في خشوع بما في القوى الخفيّة من جمال وبما تثيره من رعدة خطيرة كما لم يفعل أحد سواه. ولكن ذلك الفتى "في مكان قصيٍّ، ما عاد هنا". أما ذلك الذي يظل يدبّ على الأرض في الظلام خمسين عاماً فليس إلا ظل هولدرلن: أما الشاعر نفسه فقد حملته الآلهة بعيداً في صورة الفتى الخالد. ويظل جماله يشرق محتفظاً بنقائه في شباب خالد، في جوّ آخر: في مرآة نشيده التي لاتتحطم.

(١) الاسم الذي كان يوقع به هولدرلن على قصائده في أخريات أيامه . "المترجم"

رسالة الشاعر

لا يـــؤمـــن بـــالـــربـــانـــي
إلا الربانيـــون أنفـــســـهم

كانت المدرسة سجناً بالقياس إلى هولدرلن: فهو الآن يواجه العالم الغريب عنه أبداً ونفسه مفعمة بالاضطراب، ولكنها مع ذلك مفعمة بالخوف الهادئ الذي ينطوي على حدس ما. أمّا ما كان يمكن تعلمه من علم ظاهري فقد تلقاه في المعهد اللاهوتي بتوبنجن، إذ غدا متمكناً من اللغات القديمة بصورة كاملة وهي العبرية والإغريقية واللاتينية، وقد درس الفلسفة بنشاط مع هيجل وشيلنج، زميليه في الحجرة، وأُقَرَّ له أولو الأمر فوق ذلك، في شهادة محررة مختومة بأنه لم يك ذا باع قصير في علوم اللاهوت، وأنه "اجتاز الدراسة اللاهوتية العالية بنجاح". وإذاً فقد أصبح في وسعه أن يلقي المواعظ البروتستانتية إلقاء حسناً، وكان منصب قسيس مساعد يرتدي ياقة رجال الكهنوت وقلنسوتهم منصباً مضموناً لطالب المعهد العالي. فها هي ذي أمنية الأم تتحقق، وهاهو ذا الطريق مفتوح إلى المهنة المدنية أو الكهنوتية، إلى منصة الأستاذ أو منبر الواعظ.

غير أن قلب هولدرلن لايسأل قطُّ منذ الساعة الأولى عن مهنة زمنية أو دينية: فهو لايعرف شيئاً سوى رسالته التي خلق لها، رسالة التبشير الأسمى. فعندما كان في حجرة المدرسة كتب قصائد "دأب فيها على العناية بأناقة الكتابة"، كما جاء في الشهادة بأسلوب عصر الباروك المبهرج، وكانت تلك القصائد مراثي تقليدية أول الأمر، ثم غدت نارية تقتفي آثار حركة كلوبشتوك، وأخيراً كتبت تلك الـ "أناشيد إلى مُثُل البشرية" في إيقاع شيلر الصاخب. وبدأ بكتابة رواية "هيبريون"، ومنذ الساعة الأولى يحول ذلك المتحمس دفة حياته، في تصميم، صوب اللانهائي، والشاطئ الذي لايمكن وصوله، والذي سيتحطم عليه إرباً إرباً. ولم يكن ثمة شيء يستطيع أن يصرفه عن تلبية هذا النداء الخفي بإخلاص يؤدي به إلى إهلاك نفسه.

ويرفض هولدرلن سلفاً كل حلّ وسط عن طريق المهنة، وكلّ احتكاك بغوغائية الكسب العملي. فهو يأبى أن "ينحدر إلى الضِّعة" وأن يبني أي جسر بين ذلك الصفاء الذي يجيء به المنصب المدني وبين سمو المهنة الداخلية، مهما يكن هذا الجسر بالغ الضيق. فهو يعلن في فخر:

إني لأربأ بنفسي،
أن أمجد المهنة، ومن أجل ذلك،
منحني الله اللغة وزرع شكره في قلبي

فهو يريد أن يظل نقياً في إرادته مغلقاً في صورة كيانه. إنه لايريد الواقع "المدمِّر"، بل يبحث أبداً عن العالم النقي، إنه يبحث مع شيللي:

عن عالم
يكون فيه الموسيقا والضوء والشعور،

شيئاً واحداً

عالم لاتكون فيه أنصاف الحلول ضرورية ولايكون فيه الاندماج مع من هم أدنى ضرورياً، حيث يجوز للفكر أن يثبت أقدامه نقياً يحيط به النقاء في عنصر لاتشوبه شائبة. وفي هذه الصلابة التعصبية وفي هذا التنافر الرائع بينه وبين الوجود الواقعي تتجلى بطولية هولدرلن الرائعة أقوى منها في كل قصيدة على حدة: فهو يعلم منذ البداية الأولى أنه يمثل هذا الحق يتخلى عن كل أمان، عن بيته ودياره، وعن كل ألوان الحياة المدنية. وهو يعلم أنه كان من اليسير عليه "أن يكون سعيداً بقلب ضحل"، يعلم أن عليه أن يظل أبداً "رجلاً عديم الخبرة فيما يتعلق بالمتعة". ولكنه لايريد حياته خفاء طيباً بل يريدها مصيراً شعرياً: فهو يتقدم من الهيكل الخفي الذي يغدو له كاهناً وضحية في الوقت نفسه، مصوباً بصره في ثبات إلى الأعلى، وقد انطوى جسده المهزول على روح لايلين وانطوى رداؤه البالي على جسد محروم.

هذه الإرادة القائمة على وقف النفس على كلية الحياة، بروحه كلها، هي أكثر طاقات هولدرلن، هذا الفتى الرقيق الذليل، صحة وفعالية. فهو يعلم أنه لايمكن بلوغ اللانهائي في الشعر بجزء من القلب والفكر، بجزء منفصل سطحي: فمن أراد أن يتنبأ بالرباني فلابد له أن يقف نفسه له وأن يضحي بنفسه من أجله، وذلك أن هولدرلن ينظر إلى الشعر نظرة التقديس: فالإنسان الحق الملهمَ عليه أن يضحي بكل ما تهبه الأرض للآخرين ليظفر بنعمة القرب من الرباني، فعليه هو نفسه من حيث هو خادم العناصر، أن يقيم بين ظهرانيها في اللايقين المقدس وفي الخطر المطهِّر. فمنذ الساعة الأولى تتملك عقل هولدرلن ضرورة المطلق: فقد

صمم قبل أن يغادر المعهد اللاهوتي على ألاّ يكون قسيساً وألاّ يرتبط قطُّ ارتباطاً دائماً بالوجود الأرضي، بل صمم أن يكون "حارس الشعلة المقدسة" فحسب. إنه لايعرف الطريق، غير أنه يعرف هدفه. ويخاطب نفسه مقدِّماً إليها أعذب العزاء، وقد وعى كل أخطار الضعف في حياته بحدة ذهن رائعة، قائلاً:

أوَ ليسَ كلُّ الأحياء يمتّون إليكَ بصلة القربى،

أو ليست آلهة القدر هي التي تغزوكَ بنفسها، وهي تقوم على خدمتك!

ولذلك فلتمض بلا مقاومة،

في تحوُّلكَ عبر الحياة، ولاترهَبَنَّ شيئاً!

وليكن الخير في كل ما يحدث

وهكذا يدخل تحت سماء مصيره في تصميم.

ومن هذا التصميم على المحافظة على نقاء النفس ينشأ المصير والبؤس اللذان أرادهما هولدرلن لنفسه. غير أن الفاجعة ومحنة الحياة الداخلية تصيبانه بذلك في وقت مبكر حتى إنه يضطر أولاً إلى أن يخوض هذا الكفاح البطولي لا ضد العالم المضاد الذي يوليه كراهيته، أي ضد العالم الفظّ، بل ضد أولئك الذي هم أحب الناس إليه والذين يولونه أكثر الحب بصورة خاصة، وتلك هي أكبر محن القلب إثارة للفزع عند الرجل الحساس.

فالخصوم الحقيقيون لإرادته البطولية في كفاحه من أجل الحياة من حيث هي شعر هم الأسرة التي تحبه حباً رقيقاً والتي يحبها حباً رقيقاً، إنها الأم والجدة، وهما أقرب الناس إليه، ولايقدر على أن يجرحهما في

مشاعرهما ومع ذلك فهو مضطر إلى أن يخيِّب آمالهما على نحو مؤلم، عاجلاً أو آجلاً. فالعنصر البطولي في الإنسان ليس له خصم أخطر بصورة دائمة من ذوات النيّات الحسنة الرقيقات اللواتي تنطوي سرائرهن على نفوس طيبة، واللواتي يردن أن يخفِّفْن كل التوترات بطريقة طيبة وأن يخمدن "النار المقدسة" بأنفاسهن الحانية، فيحوِّلْنها إلى شعلة موقد منزلية. وإن هذا لمما يؤثر في النفس تأثيراً رائعاً أنْ يرى المرء كيف يصد هذا الخاضع أحباءه طوال عقد كامل بالمعاذير - وهو الفتى الذي لايتزعزع في أعماقه - وهو مع ذلك رقيق لين في صوره - ويعزّيهم ويعتذر إليهم في امتنان لأنه لايستطيع أن يحقق أعز أمانيهم وهي أن يصبح قسيساً. إن بطولةً لاتوصف، هي بطولة الصمت ومراعاة الشعور عند الآخرين، لتتجلى في هذا الكفاح الخفي. ذلك لأن ما يشد من عزم هولدرلن في أعمق أعماقه ويهبه الصلابة، وهو رسالته الشعرية، يجعله خفياً في وَرَع، بل يجعله خجولاً. فهو يتحدث عن أبياته الشعرية دائماً على أنها مجرد "محاولات شعرية"، ثم إن أقصى ما يعد به أمَّه من النجاح ليس فيه من الفخر أكثر من أنه "يأمل أن يبيِّن لها ذات مرة أنه جدير بحسن ظنها". فما من مرة يتباهى فيها بمحاولاته وضروب نجاحه، بل يشير، على نقيض ذلك، إلى أنه لايعدو أن يكون مبتدئاً. "إني لأدرك إدراكاً عميقاً أن القضية التي أعيش لها، قضية نبيلة وأنها تعود بالشفاء على البشر حين تنتهي إلى تعبير وصياغة صحيحين". غير أن الأم والجدة تشعران عن بعد بحقيقة واحدة كامنة وراء الكلمات اللينة وهي أنه يجري بدون بيت ولا منصب، خالي الوفاض غريباً في العالم، وراء الأشباح التي لا معنى لها. فكلتا الأرملتين تقعدان يوماً بعد يوم في

حجرتهما الصغيرة في توبنجن، وكانتا قد ادخرتا على مدى السنين الطوال القطع الفضية الصغيرة من الطعام والكساء والوقود لتتمكنا من تيسير الدراسة للفتى المتيقِّظ، وتقرآن في سعادة رسائله عن المدرسة المفعمة بالتوقير، وتشاركانه سروره بالتقدم وبالثناء الذي يناله، وتشاركانه فخره بالأبيات الأولى المطبوعة، ثم تأملان أن يكون عما قريب مساعد قسيس وأن يتخذ لنفسه زوجة، فتاة رقيقه شقراء، مادام قد أنهى دراسته، وستُقبِلان ويتاح لهما أن تصغيا في فخر لتريا كيف ينطق بكلمة الله من المنبر في بلدةٍ صغيرة في سوابيا، في يوم الأحد.
غير أن هولدرلن يعرف أنه لابدّ له أن يفسد هذا الحلم، إلاّ أنه لايحطمه بقسوة ليلقي به إلى الأيدي الغالية - بل يرد كل تذكير بهذا الإمكان برقة مصحوبة بتوكيد. إنه يعلم أنه يقف أمامهما على الرغم من كل ما تَولّيناه من الحب وقد حامت حوله شبهة البطالة. ويحاول أن يبيّن لهما مهنته فيكتب إليهما قائلاً إنه "لايعدّ عاطلاً في مثل هذا الفراغ، وإنه لايهيئ لنفسه وضعاً ملائماً على حساب آخرين" ويؤكد دائماً في أكثر الصور رصانة ووقاراً ما في سلوكه من جد وخلق كريم، رداً على شبهتهما، فهو يكتب إلى أمه قائلاً لها في توقير: "صَدِّقي أنني لاأستخف بعلاقتي بك، وأن محاولتي توحيد خطة حياتي مع كل رغائبك أمر يثير في نفسي كثيراً من الاضطراب في كثير من الأحيان".
وتتوق نفسه إلى إقناعها بأنه "يخدم البشر بعمله الراهن كما يخدمهم وهو في وظيفة الواعظ" ومع ذلك فهو يعلم في قرارة نفسه أنه لايستطيع أن يقنعها قطّ، ويقول متأوهاً من أعمق أعماق قلبه: "إن هذا الذي تحدده له طبيعته ووضعه الراهن ليس من العناد في شيء". ويقول:

"إنهما طبيعتي وقدري، وهذان هما القوتان الوحيدتان اللتان لايجوز للمرء أن يشق عليهما عصا الطاعة". ومع ذلك فالمرأتان العجوزان لاتتركانه أيضاً: فهما تبعثان، وهما تتنهّدان، إلى ذلك الذي لايمكن تعليمه، بمدخراتهما وتغسلان له القمصان وترفوان له الجوارب: وما أكثر الدموع والهموم الخفية التي حيكت في نسيج كل ثوب، ولكن عاماً يمضي إثر عام والفتى بين التسكع والمهنة العابرة. ويبدو في أعينهما ضائعاً في صورة من لا كيان له، وتلحّ المرأتان عليه من جديد في صوت خفيض بالأمنية القديمة مرة أخرى ـ وفي لهجتهما أسلوب الطفل الرقيق الملحاح. فهما تشيران في وجل شديد إلى أنهما لاتريدان إقصاءه عن شغفه بالشعر ولكنه يستطيع مع ذلك أن يجمع الشعر إلى مهنة القسيس: وتشيران على سبيل التنبؤ إلى تكيّف موركه وشعره الرعوي وتقسيمه الحياة بين الدنيا والشعر، وهو الذي يمت إلى هولدرلن بصلة قربى وثيقة، ولكن هذا يمس قوة هولدرلن الأصيلة ويمس اعتقاده بعدم إمكان تقسيم الخدمة الكهنوتية. فهو ينشر، كما ينشر مُحَضِّر أرواح، أكثر العقائد سرية، إذ يكتب إلى أمه معقباً على تذكيرها قائلاً: "لقد حاول فريق من الناس هم أقوى مني أن يكونوا من رجال الأعمال الكبار أو علماء كباراً ذوي مناصب، ولكنهم كانوا يضحون دائماً بأحد الاتجاهين من أجل الآخر، ولم يكن هذا بالأمر الحسن بحال من الأحوال.. ذلك لأن العالم عندما كان يضحي بمنصبه كان يسلك سلوكاً منافياً للشرف تجاه الآخرين، وعندما كان يضحي بفنه كان يرتكب إثماً بحق الرسالة الطبيعية التي عهد بها الله إليه. وهذا أمر يعد في حكم الخطيئة، بل يعد خطيئة أكبر من تلك التي يرتكبها المرء بحق جسده".

ومع ذلك فهذا اليقين الخفي الرائع، برسالته، لايقابله قط أدنى نجاح. ويبلغ هولدرلن الخامسة والعشرين فالثلاثين، ويظل واجباً عليه دائماً، وهو المعلم الخصوصي البائس، والمسكين على الموائد الغريبة، أن يشكر لأهله ما يبعثون به إليه من المتاع، وكان من ذلك مناديل الزكام والجوارب، شأن الفتيان، وأن يظل يسمع دائماً العتاب الخفيف الصادر عن خائبات الأمل، والذي يزداد إيلاماً عاماً بعد عام. فهو يسمع العتاب فيجد فيه العذاب، ويتنهد في يأس قائلاً لأمه: "لقد وَددْتُ لو أنك أصبتِ راحةً مني" ولكنه يضطر دائماً إلى أن يدق مرة أخرى الباب الوحيد المفتوح أمامه في العالم المعادي له ويناشدها المرة تلو المرة قائلاً: "تذرَّعي بالصبر معي" وأخيراً يهوي على العتبة أنقاضاً مهشمة.

لقد كلفه كفاحه من أجل الحياة المثالية حياته نفسها.

ومن أجل ذلك كانت بطولة هولدرلن فائقة الروعة إلى حد لايوصف، لأنها غير مصحوبة بفخر وليس فيها ثقة بالنصر: فهو يحس بكونه مرسلاً فحسب، ويحس بالنداء الخفي، إنه يؤمن بالرسالة، لا بالنجاح. ولايشعر قط، وهو الرجل ذو الحساسية التي لا نهاية لها، بأنه زيغفريد القرني[1] الذي لابد أن تتحطم عليه كل رماح القدر، وما من مرة يرى فيها نفسه المنتصر الناجح. ولذلك فلا ينبغي للمرء أن يسيء فهم إيمان هولدرلن الفائق بالشعر من حيث هو المعنى الأسمى للحياة، فينظر إليه على أنه يمثل يقين الشاعر الخاص، أي يقينه الشخصي بأنه شاعر، فعلى قَدْرِ ما كان يثق برسالته في تعصب، كان فاضلاً متواضعاً فيما يتعلق بموهبته الخاصة. وما من شيء أبعدُ عنه من ثقة رجل كنيتشه بنفسه،

(١) هو أشهر أبطال الأساطير الجرمانية .

وهي ثقة توشك أن تكون مرضية، وقد وضع لنفسه الكلمة التالية مبدأ للحياة (القليل يكفي، واحد يكفي، لاشيء يكفي)[1] ففي وسع كلمة عابرة أن تثبّط همته، وفي وسع رَدٍّ من شيللر أن يكدره شهوراً، وينحني انحناءة الغلام، وتلميذ المدرسة أمام أكثر قارضي الشعر بؤساً وخمولاً كالشاعر كونتس Conz والشاعر نويْفر Neuffer ولكن تحت هذا التواضع الشخصي وهذه الرقة التي تبلغ مداها الأقصى في كيانه تقف في صلابة الفولاذ إرادة الشعر، والرغبة الحرة في التضحية بالنفس. ويكتب إلى أحد أصدقائه قائلاً: "أيها العزيز، متى يتبيَّن للناس بيننا أن القوة العليا تعدُّ في الوقت نفسه أكثر القوى تواضعاً في تجليها، وأن الرباني حين ينبثق لايمكن أن يكون من دون خشوع وحزن معينين". فبطولته ليست بطولة محارب، وليست بطولة القوة، وإنما هي بطولة الشهيد، إنها الاستعداد البهيج للمعاناة من أجل شيء خفي، وتعريض المرء نفسه للهلاك في سبيل عقيدته وفي سبيل فكرته.

"فليكن الأمر كما ترى، أيهذا القدر" - بهذه الكلمة ينحني ذلك الذي لاينحني، في ورعٍ، أمام مصيره الذي رسمه لنفسه بنفسه، ولست أعرف صورة من صور البطولة على وجه الأرض أسمى من هذه البطولة الوحيدة التي لايلطخها الدم والتعطش الوضيع إلى القوة: إن أنبل شجاعة للفكر هي دائماً بطولة من دون وحشية، إنها ليست بالمقاومة التي لا معنى لها، بل هي التسليم بلا مقاومة للضرورة القاهرة المعترف بقدسيتها.

---

(١) الأصل اللاتيني: (Pauci mihi satis, unus mihi satis, Nullus satis).

أسطورة الشعر

لم يكن البشر هم الذين علموني هذا، بل كان يدفعني،
في محبة لاتنتهي، قلب مقدس نحو اللامنتهي.

لم يؤمن شاعر ألمانيٌّ قطُّ بالشعر وأصله الإلهي كما آمن به هولدرلن، ومهما يكن من غرابة هذا فإن هذا البروتستانتي الرقيق، السوابيّ، المرشح لوظيفة القسيس يتخذ موقفاً إغريقياً مطلقاً تجاه ما هو خفي وتجاه القوة الخفية. فهو يؤمن "بالأبِ الأثير" والقدر المهيمن أكثر بكثير مما يؤمن بهما أقرانه، نوفاليس وبرينتانو ومسيحهما: فالشعر يمثل عنده ما يمثل الإنجيل بالقياس إلى هذين، فهو يمثل فتح مغاليق الحقيقة الأخيرة وكشف السر الغارق، إنه يمثل الخبز المقدس والخمر الذي يكرِّس الجسد المفرط في ارتباطه بالأرض للأنهائي بصورة لاهبة ويربطه به. فالشعر عند جوته نفسه مجرد جزءٍ من الحياة، أما هولدرلن فالشعر عنده يمثل معنى الحياة بصورة مطلقة، ويمثل عند جوته مجرد ضرورة شخصية، أما عنده فيمثل ضرورةً تتجاوز الطابع الشخصي، إنها ضرورة دينية. فهو يتبيّن في الشعر، وهو خاشع، أنفاسَ الإلهيِّ، كما يتبيّن فيه الانسجامَ الوحيد الذي ينحل فيه الصراع الأبدي للوجود مدة لحظات

سعيدة وتخفّ حدة توتره. ويقوم الشعر، كالأثير الذي يملأ العالم الواقع بين السماء والأرض، بملء الهوة القائمة بين أعلى الفكر وأسفله، بين الآلهة والبشر. وأكرر قولي إن الشعر لايشكل عند هولدرلن مجرد إضافة موسيقية إلى الحياة، مجرد شيء ذوقي يضاف إلى الجسد الفكري للبشرية كما هو عند ذينك الشاعرين، بل يمثل عنده أسمى الأشياء احتواءً للغرض والمعنى، والمبدأ الذي يحفظ ويشكّل كل شيء هو تكريس حياته له، وهو من أجل ذلك التضحية الوحيدة القيمة والنبيلة. ومن عظمة هذه النظرة التأمّلية وحدها تتجلى عظمة بطولة هولدرلن.

وكان هولدرلن ما يفتأ يصوغ أسطورة الشاعر هذه في قصيدته، ولابد من اقتفاء أثره في الصياغة لفهم ما تنطوي عليه مسؤوليته من العاطفة المحتدمة. فالعالم عند هذا المؤمن الورع بـ "القوى الخفية" منقسم إلى قسمين بالمعنى الإغريقي الأفلاطوني الكامل. ففي الأعلى "يتجوّل السماويّون ناعمين في النور"، ولا سبيل إلى الاقتراب منهم ولكنهم يهتمون بمن عداهم. وفي الأسفل تسكن وتعمل كتلة الفانين البليدة تحت وطأة العمل اليومي التافه.

ثمة من يجوس في الليل، وكما في العالم السفلي،
يسكن جنسنا دون ما هو رباني. وقد جُبِل على القيام بأعماله الخاصة

وحدها، وفي المصنع الهادر ينصت ذلك الفتى وحده
وكثيراً ما يعمل المتوحشون.
بأذرعهم الجبارة، لايقر لهم قرار، ومع ذلك
فإن جهد المساكين يظل عقيماً دائماً كآلهة الانتقام.

وكما نرى في قصيدة الديوان لجوته ينقسم العالم إلى ليل وضوء، قبل أن تدرك حمرة الشفق "الرأفة بالعذاب"، وقبل أن يظهر وسيط بين كلا الجوّين، ذلك لأن هذا الكون بقي ذا عزلة مزدوجة، هي عزلة الآلهة وعزلة البشر. فإذا لم ينشأ بينهما رابطة سعيدة عابرة لم يعكس العالمُ العلويُ العالمَ السفليّ، ولم يعكس هذا العالم السفلي العالمَ العلويَ من جديد مرة أخرى، ثم إن الآلهة في الأعالي، وهم الذين "يتجولون في النور ناعمين" ليسوا سعداء أيضاً، فهم لايشعرون بأنفسهم مادام أن أحداً لم يشعر بهم:

إن العناصر المقدسة لتحتاج، حاجةَ الأبطالِ إلى الإكليل،
من أجل مجدها، إلى قلب البشر أولي الحساسية

وهكذا يندفع السفليّ إلى الأعلى والعلوي إلى السفلي ويندفع الفكر إلى الحياة كما تندفع الحياة لترقى إلى الفكر: فكل أشياء الطبيعة غير الفانية ليس لها معنى مادام الفانون لم يعرفوها ولم تَلْقَ حباً أرضياً. ولاتتحول الوردة إلى وردة حقيقية إلاّ حين تطل فتشرب نظرة الناظرين، ولاتتحوّل حمرة الأصيل إلى روعة إلا عندما تنعكس على شبكية عين بشرية. وكما يحتاج الإنسان إلى الرباني لئلاً ينحل، فإن الربانيَّ يحتاج أيضاً إلى البشر ليكون حقيقياً. وهكذا يبتدع لنفسه شهداء على سلطانه، إنه يبدع الفم الذي يتغنّى بمدحه والشاعر الذي يجعله هو وحده رباً حقيقياً.

وقد تكون هذه الفكرة الأولى من التأملات الهولدرلينية مستعارة ـ شأن كل أفكاره الشعرية تقريباً ـ وقد تكون استعارة من فكر شيللر العملاق. ولكن ما أكثر ما توسعت معرفة شيللر الباردة:

لقد كان سيدُ العوامل الكبيرُ بلا أصدقاء،
وكان يحس بالنقص ـ ولذلك خلق أرواحاً،
هي المرآة السعيدة لنعيمه.
ومما يقول هولدرلن في رؤياه الأورْفيّة[١] عن انبعاث الشاعر:
لقد كان الأب المقدس خليقاً أن يكون وحيداً على نحو لايوصف
في عتمته، عبثاً، وهو الذي يتمتع بما يكفيه من الدلائل
ولهيب العواصف والطوفانات في سلطانه
وكأنها الأفكار.
ولما وجد نفسه في أي مكان بصورة حقة بين الأحياء من جديد لو أن جماعة البشر لم يكن لها قلب ينشد.

إذاً فالرباني حين يبتدع الشاعر لنفسه لايصدر في ذلك عن حزن أو سأم خامل كما يرى شيللر. إذ تتملكه فكرة الفن "لعبةً" سامية ما ـ وإنما يصدر في ذلك عن ضرورة: فالرباني لايكون بغير الشاعر، وإنما يكون ربانياً به وحده. فالشعر ضرورة كونية ـ وهنا يلامس المرء النواة الأصلية لمجاري الأفكار الهولدرلينية ـ وهو ليس مجرد ابتداعٍ داخل نطاق الكون بل هو ابتداع الكون نفسه. ولا ترسل الآلهة الشاعرَ صادرةً في ذلك عن غريزة اللعب بل عن ضرورة: إنها تحتاج إليه هو "مبعوث الكلمة الدافقة".

إن الآلهة لتكتفي بخلودها الخاص
ولكن السماويين في حاجة إلى شيء واحد
فهذا هو شأن الأبطال والبشر وسواهم من الفانين

---

(١) نسبة إلى أورفيوس الذي سبقت الإشارة إليه . "المترجم"

ذلك لأن أشد السعداء سعادة لايحسون بشيء يتصل بأنفسهم
فلابد لامرئٍ آخر - إن جاز أن نقول مثل هذا - أن يحس
إحساساً ينطوي على المشاركة باسم الآلهة
هذا ما يحتاجون إليه.
إن الآلهة تحتاج إليه وكذلك يحتاج البشر إلى الشعراء
وهم الأواني المقدسة
التي فيها خمر الحياة وروح الأبطال

ففيهم يجري العلوي والسفلي كلاهما معاً، وهم يذيبون الإيقاع الثنائي فيحولّونه إلى الانسجام الضروري، إلى الشيء المشترك، ذلك لأن:

أفكار الروح المشتركة
تنتهي في هدوء في روح الشاعر

وهكذا تدخل صورة الشاعر هذه التي قُدَّتْ من تراب، مختارة وملعونة، بين عزلة وعزلة، وقد أشبعت بالروح الربانية، وعُهِدَ إليها أن تنظر إلى الربانيّ على أنه رباني ولايتمكن أهل الأرض من أن يحسوا به في صورته الأرضية: فهو ينتمي إلى البشر وترفعه الآلهة: فحياته رسالة، وهو يمثل الدرجة ذات الإيقاع "التي يحط عليها السماوي إذ ينزل درجة درجة". ففي الشاعر تعاني البشرية البليدة الرباني بصورة رمزية: وكما نرى في سر الكأس والخبز المقدس يستمتع البشر في كلمته بالجسد المقدس وفي دمه باللانهاية. ومن ذلك نشأ شريط الكهنوت الخفي الذي يحيط بجبينه وقَسمَ النقاء الذي لايمكن الحنث به.

وأسطورة الشاعر هذه هي المحور الفكري لعالم هولدرلن: فخلال

عـمله الفني بـأسره لم يـفـقـد قطُّ هذه الصـلابة التي لاتتـزعـزع في الإيمان بالرسـالة الدينـية الطقـسـيـة للشـعـر، ومن أجل ذلك نشـأ أيضـاً المقـدس المطلق وهو الجانب المهيب الجليل في موقفه الأخلاقي. فـمن كان "صـوتَ الآلهـة" ومن أراد أن يـكون "الـناطقَ عـن البطـل" (كـمـا يقـول في مـرة أخرى) "لسـانَ الشعب"، كان في حاجة إلى سمو الكلام وتسامي الموقف ونقاء المبشر بالله الذي يتحدث من درجات منبر غير مرئي إلى جمع غير مـرئي، إلى شـعب حـالم، إلى أمـة حـالمة ينبـغي لهـا أولاً أن تنشـأ من العنصر الأرضي، ذلك لأن "مايبقى يتولاه الشعراء". فحين تسكت الآلهة يتـحـدثون باسـمـهـا وروحـهـا، وهم مـصـورو الخـالد في العـمل اليـومي الأرضي. ولذلك تحدث أبياته جرساً رزيناً سامـياً كحفيف ثوب كهنوتي وهي مـتـشـحـة بـالبـيـاض فـي غـيـر زينة. ولذلك يتـحـدث هو نفـسـه في القصيدة بلغة تبدو كأنها لغة كائن أعلى. وهذا الوعي السـامي بالرسالة أو بالأحرى الشعور بأنه مرسل لم ينسه هولدرلن فـيمـا نسي من تجـارب السنين: إلاّ أن شيئـاً واحداً يشتد إظلالاً في أسطورته شيئـاً فـشيئـاً وقد ازداد وعـيـاً بأنه مـعلّق وبأن حـياته حـياة مـأساوية وبـأنه مـا عـاد يحس بالرسـالة إحسـاسه بأنهـا مجردُ كونـه مختاراً، بما في ذلك من نعـيم، كمـا كـان يحس بذلك في بـهـاء شـبـابه البـاكـر، بل بات يـحسُّ بهـا مـصـيـراً بطولياً. فـمـا كان يبدو للفتى في الأصل مجرد رأفة رقيقة، يتبيّنه الرجل الناضج تعلقاً جميلاً يثير الرعدة على شفير الهاوية.

ذلك لأن الآلهة التي تعيرنا النار السماوية

تهدي إلينا ألماً مقدساً أيضاً.

فـهـو يعـرف: أن كـونه مـدعـواً إلى وظيـفـة القـسـيس يعـني طرده من

السعادة، فالمختار مرسوم كشجرة في غابة لا نهاية لها عليها علامة حمراء تشير إلى الفأس: فالشعر الحق يتحدى مصيراً.

ولايغدو بطلاً إلاّ مَنْ كان مستعداً لمعاناة البطولة المأساوية التي يعلنها بنفسه، ومَنْ يخرج من البيت المدني الآمن إلى العاصفة التي يتحدث وسطها الآلهة بل إن هيبريون يقول ذلك: "اخضع للعبقري مرة وسيحطم كل أغلال الحياة عنك" ولكن إمبدوقل وحده، هولدرلن الظمآن وحده، يعي اللعنة الهائلة التي تنزلها الآلهة على ذلك الذي ينظر إليها "ربانية ضمن رباني":

ومع ذلك فمحكمتهم

تقضي بتحطيم بيته

وتوبخ أعز الأحبّة

كما تفعل بالعدو، كما تقضي بأن يدفن الأب والطفل

تحت الأنقاض

إذا أراد أحد أن يكون مثلهم

ولم يرد المتحمس أن يصبر على أمور لا مساواة فيها.

ويتعرض الشاعر، لأنه يتعلق بالقوى الأصيلة المهيمنة، لخطر دائم: فهو يشبه مانعة الصواعق، حيث تقتنص نهاية مدببة واحدة مشرئبة إلى الأعالي، في داخلها انفجار اللانهاية المرتعد، ذلك لأن عليه، هو الشاعر، أن يقدم إلى العنصر الأرضي "النار السماوية" "متدثِّرة في أغنية". وفي تحدٍّ رائع يتصدى، هو الوحيد أبداً، للقوى الخطيرة، وفيضُ أجوائها ولهيبُها المتكاثف يوشكان أن يكونا قوتين قاتلتين. ذلك لأنه لايجوز له من ناحية أن يخمد الشعلة المتيقظة في نفسه، وهي النبوءة المتوقدة.

لسوف ينهك نفسه
ولسوف يقف ضد نفسه
ذلك لأن النار السماوية
لاتصبر قطّ على الأسر

ولايجوز له من ناحية أخرى أن يقول ما لايقال بصورة تامة، فإن كتم الربانيّ خليق أن يعد تجديفاً من الشاعر كالتجديف المتمثل في القول الكامل، إنه الخيانة الكاملة في الكلمة، فعليه أن يبحث عن الربانيّ وعن البطوليّ بين البشر وأن يتحمّل في ذلك انحطاطهم، من دون أن يتولاه اليأس من البشرية من أجل ذلك، وعليه أن يمجّد الآلهة وأن يتحدث عن جلالها، وهي الآلهة التي تدعه، وهو المُبَشِّر بها، وحيداً في بؤسه على الأرض، ولكن الحديث والصمت كلاهما يتحول عنده إلى محنة مقدسة: فالمباركون مرسومون رسماً.

إذاً فقد كان هولدرلن يتمتع بوعي كامل لمصيره المأساوي، وكما كان الأمر عند كلايست ونيتشه يخيم الشعور المأساوي بالانهيار بصورة مبكرة على حياته ويلقي بظلاله قبل أوانه يعقد من الزمان بصورة جليّة. ولكن هولدرلن، هذا الحفيد الرقيق النحيل للأب الروحي، الذي يشبه نيتشه حفيد الأب الروحي ذاك، يملك الشجاعة الإغريقية، بل المتعة الهائلة الجبّارة في مقارنة نفسه باللانهائي. فلم يحاول قطّ أن يصدّ ما في كيانه من فيض شيطانيّ عارم كما حاول جوته، ولم يحاول قط أن يطرد هذا الفيض أو يمسك بعنانه: فعلى حين نجد جوته يهرب أبداً من مصيره لإنقاذ تراث الحياة الهائل الذي يشعر بأنه قد عُهِدَ به إليه، يتصدّى هولدرلن للعاصفة بروح صلبة وهو أعزل ليس في يده سلاح إلاّ

نقاوه. ويرفع صوته ليرتقي به إلى نشيد في جرأة وخشوع (وهذا الإيقاع الثنائي الرائع في كيانه يتردد صداه خلال مصيره كله شأن كل قصيدة) ليذكر كل الإخوة وكل شهداء الأشعار، بالعقيدة المقدسة، ببطولة المسؤولية العليا، ببطولة رسالتهم:

ينبغي لنا ألاّ ننكر نبلنا
والدافع الكامن فينا، ذلك الذي يدفعنا
إلى تشكيل ما لم يتشكل، على غرار ما هو ربانيٌّ فينا

ولايمكن أن يُخْتَلَس الثمن، الثمن الهائل، سراً عن طريق انحطاط الذهن والاقتصاد في السعادة اليومية، فالشعر تحدٍّ موجه إلى المصير، إنه خشوع وجرأة معاً، فلايجوز لمن يحاور السموات أن يهاب بروقها والمصير الذي لا مهرب منه:

ومع ذلك فيحق لنا، معشر الشعراء!
أن نقف تحت عواصف الله، حاسري الرأس
تحت شعاع الله، الله نفسه، لنلمسه بأيدينا
ولنقدم إلى الشعب الهبة الإلهية، مستترة في أغنية

ذلك لأننا إذا كنا لانتطوي إلاّ على قلوب نقية كالأطفال، وكانت أيدينا بريئة، فإن شعاع الرب، ذلك الشعاع النقيّ، لايحرقها. ومهما تكن الهزة التي يتعرض لها القلب الخالد الذي يشارك في آلام ربانيّة فإنه يظل صلداً متيناً.

فيطون أو الحماسة[1]

أيهذي الحماسة، إنا لنجد فيك ضريحاً مباركاً ونتلاشى هابطين في هدوء، وقد أخذنا الإغراء، في عبابك، إلى أن نسمع نداء ربة الفصول، ونعود: وقد بُعثنا بفخر جديد، كالنجوم، إلى ليل الحياة القصير.

على أن المتحمس الشاب لايأتي في الحقيقة إلاّ بموهبة شعرية ضئيلة إذا ما قيست إلى رسالة بطولية كهذه التي كتبت للشاعر في الأسطورة الهولدرلينيّة وما لنا ننكر هذا من الوجهة الفنية؟ فما من شيء في الموقف الفكري أو في أسلوب الكتابة الذي يأخذ به الفتى الذي يبلغ الرابعة والعشرين ينبئ عن شخصية خاصة بوضوح: فأشكال قصائده الأولى، بل الصور والرموز المختلفة نفسها والكلمات ذاتها مستعارة من معلمي فترة دراسته في توبنجن في تشابه يكاد يؤخذ عليه، فهي مستعارة من قصائد كلوبشتوك الغنائية وأناشيد شيللر الصادحة المُجَلْجِلة، وفن الأناشيد عند أوسيان. أما موضوعاته الشعرية ففقيرة،

(١) Phaéton هو في الأسطورة اليونانية ابن هليوس إله الشمس ، ومعنى الكلمة باليونانية (المضيء) ، ويقول الأسطورة اليونانية إن أباه عهد إليه بقيادة مركبة الشمس فأحرق الأرض . "المترجم"

ولايغطّي ضيقَ أفقه الفكري إلاّ روحُ الشباب الناريّة التي يردّدها في أشكالٍ متغيّرة متصاعدة على نحو مطّرد. ويتمتع خياله بعالم غامض وليس له مع ذلك صورة ما: فالآلهة، والبرناس، والوطن صور تشكل هناك مجال الأحلام الخالد. بل إن الكلمات، كالنعتين "سماويّ، إلهي" تتكرر في رتابة تلفت النظر. أما عقليته فهي أكثر بدائية، وهي مرتبطة ارتباطاً مطلقاً بشيللر والفلاسفة الألمان: وفيما بعدُ فحسب يدوّي من أعماق ظلمة العقل كلام حافل بالأسرار كالأقوال المأثورة، وكأنه كلام منجمّ أورفيّ لايصدر عن روحه الخاصة بل يصدر عن روح تشبه روح العالم. وهنا تفتقد أهم عناصر الصياغة حتى في صورة الإشارة الخفيفة: وهي النظرة الحسيّة، والمرح، ومعرفة الناس، وبالاختصار، كل ما يتصل بالمجال الأرضي، ولمّا كان هولدرلن يرفض كل اندماج في الحياة صادراً في ذلك عن غريزة ثابتة لاتكلّ، فإن هذا العمى الفطريّ تجاه الحياة يتصاعد إلى حالة حلم مطلقة، إلى إيديولوجية مثالية للعالم. فالملح والخبز، وتعدد الجوانب، والألوان أشياء مفقودة على الإطلاق في مادة قصيدته التي تظل على نحو لاينكر أثيريّة شفافة لا وزن لها، والتي لاتعطيها أكثر السنين إظلاماً إلاّ ماهيات لا مادة لها تنطوي على الأسرار كالسحب، وعلى ما يهبّ أو يشير أو ينطوي على حدس أو توجّس. كما أن قدرته على الإنتاج شديدة الضآلة، يعوقها في كثير من الأحيان استهلاك طاقة الشعور، وكآبة مظلمة وخلل في الأعصاب. وإلى جانب خصب جوته الأصيل المفعم بالحيوية الذي تمتزج في أشعاره كل قوى الحياة وعصاراتها مُبَرْعَمَةً مخصبة، إلى جانب هذا الحقل الخصيب الذي زرعت أنحاءه يدٌ قوية في نشاط، فغدا كحقلٍ مفتوح يمتص

الشمس والمطر وكل عناصر السماء، إلى جانب هذا الحقل يبدو تراث هولدرلن الشعري بالغ الضآلة. وربما لم يحدث قطّ في تاريخ الفكر الألماني أن نشأ شاعر على هذا الجانب من علو الشأن من عناصر شعرية ابتدائية على هذا الجانب من الضآلة. لقد قَصُرت به "أدواته" - كما يقال عن المغني - وكان إنشاده هو كل شيء. وكان أضعف من أي امرئ آخر: غير أن قوةً في روحه نمت في العالم العلويّ. ولم يكن لموهبته وزن كبير خاص، غير أن هذه الموهبة كان لها حافز لا نهائي يدفعها إلى الأعلى: فعبقرية هولدرلن ليست عبقرية الفن بمقدار ما هي معجزة النقاء. لقد كانت عبقريته هي الحماسة، الجناح غير المرئيّ.

ومن أجل ذلك كانت موهبة هولدرلن الأصيلة غير قابلة للقياس من الوجهة الفيلولوجية، لا بمعنى العمق ولا بمعنى الخصب: فهولدرلن يمثل قبل كل شيء مشكلة الحدة. وتبدو شخصيته الشعرية بالغة الضعف (بالقياس إلى الآخرين ذوي القوة والبنية المتينة). فهو يقف، إلى جانب جوته وشيلر وإلى جانب أولي العلم - الذين يمتازون بتعدد الجوانب وتدفق القرائح - والأقوياء، بسيطاً على جانب كبير من السذاجة، ويبدو ضعيفاً، مثل فرانسيسكوس فون أسيسي[1] القديس الرقيق الجاهل، إلى جانب أساطين الكنيسة العمالقة، إلى جانب توما الإكويني وسان برنارا ولويولا، إلى جانب هؤلاء البناة الكبار لكاتدرائية العصور الوسطى. فلا يملك هولدرلن - شأن أسيسي هذا شيئاً آخر غيرَ الرقة الصافية صفاء ملائكياً، وغيرَ الشعور الوجدي بالأخوة تجاه العنصر Das Element، ولكنه يملك أيضاً قوة الحماسة الفرنسيسكانية الساميّة التي لاتنزع إلى

(١) هو القديس فرانسيسكوس (١١٨٢ - ١٢٢٦) مؤسس جمعية الفرنسيسكان .

القتال. وهو يصبح، شأن أسيسي هذا، فناناً بلا فن ولايصبح فناناً إلا باعتقاده الإنجيلي بالعالم العلوي، وبإيماءة التسليم التي تعادل في بطولتها تلك الإيماءة التي يقوم بها فرنسيسكوس الفتى في ميدان سوق أسيسي[1].

وإذاً فلم يكن ثمة طاقة جزئية، موهبة شعرية منفردة وحدها، حددت مصير هولدرلن شاعراً بصورة مسبقة، وإنما حدد مصيره القدرة على تركيز روحه كلها في حالة مصعدة، إنها تلك القوة الوحيدة المتمثلة في الهرب من الدم، ومن الأعصاب، ومما هو حسي، ومن المعاناة الشخصية الخاصة، وإنما يصدر ذلك فيه عن نوبات من الحماسة الفطرية، عن شوق أصيل إلى عالم علوي لا سبيل إلى بلوغه. فليس هناك حافز شعري واحد عنده، لأنه يرى الكون كله رؤية شعرية. ويبدو له العالم كله ملحمة بطولية هائلة، وكل ما يتناوله من هذا العالم بالوصف ـ من منظر طبيعي، ونهر، وإنسان، وشعور ـ يتخذ سيماء البطولة على الفور وبلا شعور. فالأثير عنده "أب"، بمقدار ما يجد فرانسيسكوس، "الأخ"، في الشمس؛ والينبوع والحجر ينفتحن له، كما كنّ ينفتحن للإغريق شفةً تتنفس ونغماً أسيراً. بل إن أكثر الأشياء ـ التي يتناولها بالكلمة الإيقاعية ـ جفافاً، تتخذ بصورة تكتنفها الألغاز روح ذلك العالم الأفلاطوني، وتغدو شفافة على الفور، وترتعد ارتعاداً إيقاعياً، وفي طاقة ضوئية للُّغة ليس بينها وبين طاقة لغة الحياة اليومية الموضوعية من شيء مشترك إلاّ شكل اللفظة: فثمة بريق جديد على كلمته كندى

---

(١) أسيسي (Assisi) مدينة في وسط إيطاليا ولد فيها القديس فرانسيسكوس، ونسب إليها، ودفن في الكنيسة القائمة فيها. "المترجم"

الصباح على مرج، إنه شيء لم تشهده عين بشر. ولم تكن القصيدة قطُّ في الأدب الألماني قبله، ولا بعده مُجَنَّحة إلى هذا المدى البعيد، متسامية إلى هذه الدرجة عن الأرض. ولذلك تظهر كل الكائنات فيها كما يراها المرء في الحلم، متحررة من قوة وزنها بصورة مبهمة، وكأنها أرواحُ وجودِها: ولم يتعلم هولدرلن قط (وهذه عظمته وهذا ضيق مجاله) كيف ينظر إلى العالم، بل كان يحوله دائماً إلى شعر.

وهذه القدرة العظيمة على التحليق الداخلي هي القوة الوحيدة عند هولدرلن وهي ألصق خصائصه بنفسه؛ فهو لايدخل قط العالم السفلي، الخليط، ولايتناول الجانب الأرضي اليومي من الحياة، بل يدفع بنفسه مجنحاً نحو عالم أعلى (هو الموطن عنده). إنه لايملك الواقع، ولكن له جوّه الخاص وهو العالم الآخر ذو الجرس الجميل، إنه يطمح دائماً إلى الأعلى:

أيهذي الألحان فوقي، أيهذي الألحان اللامتناهية،
إليكُنَّ أسعى، إلَيْكُن.

ويدفع بنفسه دائماً، كما يندفع سهم من قوس مشدود، نحو السماويّ، نحو اللامرئيّ. أما أن طبيعة كهذه كان لابد لها أن تظل على الدوام متوترة، بل في حالة خطيرة من التوتر الزائد المثالي، فذلك أمر تشهد به أولى الروايات. فشيللر يلاحظ على الفور هذا العنف في الاندفاعات، وهو يلوم هولدرلن أكثر مما يعجب به، ويأسف لما به من نقص في الثبات والصلابة. ولكن تلك "الحماسات التي لاتوصف، حيث تموت الحياة الأرضية وينعدم الزمان وتتحول الروح المتحررة من الأغلال إلى رب"، هذه الحالة من الذهول التشنجي، تمثل عند هولدرلن العنصر

الأصلي. إنه "المد والجزر أبداً"، ولايستطيع أن يكون شاعراً إلاّ بكل طاقته الروحية المركزة. وهو يفعل ذلك بلا إلهام، فهولدرلن في ساحات التفكير الموضوعي من حياته أفقر الناس وأكثرهم قيوداً وأشدهم إظلاماً، وهو في الحماسة أكثر البشر نعيماً وأكثرهم حريةً.

على أن حماسة هولدرلن هذه هي في الحقيقة حماسة لا مادة لها. فمحتواها يشبه حالة الحماس نفسها. إنه لايدخل في حالة إلاّ عندما يتغنى بالحماسة، فهي عنده ذات موضوع في الوقت نفسه، وهي غير ذات صورة لأنها تمثل الغزارة القصوى، وليس لها محيط لأنها تنتمي إلى الأبديّ وتعود لتنصب فيه: فحتى عند شيللي، وهو أقرب روح غنائية إليه، تبدو الحماسة أقرب إلى الارتباط بالأرضيّ، فالحماسة تحدد هويتها عند شيللي بمُثل اجتماعية، وبالإيمان بحرية البشر، بتطور العالم. أما حماسة هولدرلن فتذهب كالدخان في السماء متلاشيةً بسرعة كل التلاشي. إنها تصف نفسها إذ تستمتع بنفسها، وهي تستمتع بنفسها عن طريق الوصف. ولذلك يصور هولدرلن على نحو متواصل، هذه الحالة الواحدة الخاصة به، فقصيدته نشيد لايتوقف، إلى الخصب وشكوى تهز الفؤاد من العقم؛ لأن "الآلهة تموت عندما تموت الحماسة". ويظل الشعر عنده مرتبطاً بالحماسة ارتباطاً لاتنفصم عراه، كما أن الحماسة لاتستطيع أن تتحرر إلاّ في النشيد: ومن أجل ذلك فهي تمثل خلاص الفرد كما تمثل خلاص البشرية. "أيها المطر الآتي من السماء، أيهذي الحماسة! لسوف تعودين إلينا بربيع الشعوب من جديد"، بهذا يتحدث بطله هيبريون متحمساً. أما إمبدوقل فلا يكشف عن شيء آخر سوى التناقض الفظيع بين الشعور الربانيّ (أي الخصب) والشعور الأرضي (أي

التفاهة). ومن تلك القصيدة المأساوية نستطيع أن نتبيَّن لون الإلهام الخاص به بصورة تامة وواضحة. فالحالة الأصلية لكل خصب هي شعور النظرة الداخلية الغائم الذي لا سعادة فيه ولا ألم؟ إنه شعور الحلم الهاجس:

الغنيُّ يسير وئيد الخُطا
في عالمه الخاص، ويمضي في سكون الآلهة الهادئ
بين أزهاره، وينتاب النسائمَ الخوفُ
من تعكير صفو ذلك السعيد.

إنه لايحس بالعالم المحيط به: فمنه وحده تنبجس قوة الاندفاع الخفيّة:

العالم يسكت تجاهه، ومن تلقاء نفسها
تنمو الحماسة في متعة متصاعدة
متعاليةً، إلى أن تنبثق الفكرة من ليل الافتتان
المبدع كالشرارة.

وإذاً فالدافع الشعري لايتقد في نفس هولدرلن نتيجة لمعاناة أو فكرة أو إرادة "فمن تلقاء نفسها تنمو" الحماسة. إنها لاتتقد على محك موضوع معين: بل يتصاعد لهيبها فجأة بصورة "ربانية"، وتحين الثانية التي لا سبيل إلى إدراكها.

إن ذلك الملاك الودود المفاجئ، فوقنا
لهو ملاك لاينسى
إذ أقبل المبدع، ربانيّاً،
حتى لقد أصيب إحساسنا بالخدر
وجعلت أرجلنا ترتعد كأنما مستها الأشعة

فالإلهام اتقاد من الأعلى، التهاب بالبرق. والآن يصف هولدرلن حالته الخاصة الرائعة، حالة اضطرام النيران واستعارتها والتهام لهيب الوجد لكل الذكريات الأرضية:

ههنا يشعر بنفسه كأنه إله في عناصره

ومتعته أنشودة سماوية

فقد انتهى تمزق الفرد، وبلغت "سماء الإنسان" وحدة الشعور.

يقول بطله هيبريون: "أن يكون المرء شيئاً واحداً مع الكل، تلك هي حياة الربانيّة، وهذه سماء الإنسان". وقد بلغ فيطون، وهو الشخصية الرمزية التي ترمز إلى حياته، النجوم بالعربة النارية، وجعلت موسيقا تلك الأجواء تصدح في مسمعيه. وفي هذه الثواني من الوجد الخصب يبلغ هولدرلن ذروة وجوده.

ولكن هذا الإحساس بالنعيم يختلط به بصورة ذات دلالة مسبقة حدس ينبئ بالسقوط، إنه الشعور الأبدي بالانهيار. فهو يعلم أن مثل هذه الإقامة في الناريّ، وهذه النظرة إلى سر الله، وهذا الجلوس إلى مائدة الخالدين لايباح للفانين إلاّ بصورة عابرة. وحين يدرك مصيره يتحدث عنه فيقول:

لايحتمل الإنسان الخصيب الربانيّ إلاّ من حين إلى آخر.

وإنّ الحلم به لهو الحياة.

ولابدّ بالضرورة أن يعقب الرحلةَ الصاخبة في عربة الشمس السقوطُ في الأعماق ـ وتلك نهاية فيطون!

ذلك لأن الآلهة

يبدو أنها لاتحب دعاءنا اللجوج

والآن يبدي الملاك الودود، المشرق المبارك، وجهه الآخر لهولدرلن، وهو ظلمة الشيطان المدلهمّة. فهولدرلن يهوي من الشعر عائداً إلى الحياة محطماً دائماً. وهو يهوي، كفيطون، لا إلى الأرض، إلى موطنه فحسب، بل يهوي إلى ما هو أعمق وأبعد، في بحر لا نهاية له من الكآبة. فجوته وشيللر، وهؤلاء جميعاً يعودون من الشعر كما يعودون من رحلة، مرهقين أحياناً، ولكنهم متماسكو الفكر أولو روح سليمة، أما هولدرلن فيتحطم هاوياً من الحالة الشعرية كما يهوي من سماء ويبقى جريحاً محطماً، طريداً بصورة مبهمة في العالم الموضوعي. فاستيقاظه من الحماسة هو دائماً نوع من موت الروح، ويحس العائد المنهار فوراً بأن الحياة الواقعية حياة بليدة وضيعة مرة أخرى. "فالآلهة تموت حين تموت الحماسة. وإله الرعاة يموت حين تموت النفس". وليست حياة اليقظة جديرة بأن يحياها المرء، وكل ما كان خارج نطاق الوجد فهو باهت لا روح فيه.

وإذاً فهنا تمتد جذور "سوداوية" هولدرلن تلك التي يتسم بها تماماً، ولم تكن هذه "السوداوية" في الحقيقة كآبةً أو ظلمةً مرضيةً في العقل - الأمر الذي يتعارض مع شدة الإجهاد الفريدة في العضوية الهولدرلينية. وهذه السوداوية أيضاً تتدفق وتغذي نفسها، كالوجد، من نفسها فحسب، وكذلك فهي لاينصبّ فيها من المعاناة إلاّ القليل (ولاينبغي للمرء أن يبالغ في تقدير شأن حكاية ديوتيما[1]) فليست كآبته شيئاً آخر سوى حالة رد فعله على الوجد، وهي كآبة عقيمة بالضرورة: فإذا كان يحس بنفسه هناك مُحَلِّقاً قريباً من اللانهائي، فهو يشعر بغربته الهائلة تجاه الحياة في الحالة العقيمة. وعلى هذا النحو أودّ أن أسمي

(١) قصة حب هولدرلن الشاب . "المترجم"

كآبته: فهي شعور بالغربة لايوصف، حُزنُ ملاكٍ ضائعٍ على سماواته. إنه حنين مفعم بالنحيب الطفولي إلى الوطن الخفيّ. ولايحاول هولدرلن قطّ أن يخرج هذه الكآبة عن نطاق نفسه ويوسّعها، كما فعل لوي باردي وشوبنهاور وبايرون، إلى تشاؤم من العالم ("أنا عدوّ لمعاداة البشرية") ولايجرؤ ورعه أبداً على رفض أي جزء من الكون المقدس باعتباره تافهاً. إنه لايشعر إلاّ بنفسه وحده غريباً في الحياة الواقعية العملية. وليس له من لغة أخرى حقيقية يتعامل بها مع الناس غير الأنشودة: ففي الكلمة البسيطة، في المحادثة، لايستطيع أن يجلو شيئاً من طبيعته. ولايستطيع العقل أن يأتيه إلاّ من عَلٍ، في مثلِ طيران الملائكة. غير أنه يضلّ بغياب الوجد، إذ يغدو "مضروباً على بصره" في العالم الخالي من الآلهة. "فإله الرعاة يموت عنده حين تموت النفس" وتغدو الحياة كتلة رمادية من الخَبَث بدون شعلة "العقل المزدهر". غير أن حزنه حزن لا حول له تجاه العالم، وليس لكآبته موسيقا. فشاعر شَفَقِ الفجر يظل أخرس في الغسق.

وقد سماه باسم "فيطون" فايبلنجر الذي كان يعرفه أوثق معرفة، وكان كثيراً ما يراه في أيام إظلام العقل، في رواية له ـ وهكذا صاغ الإغريق الفتى الجميل الذي يحلق صوب الآلهة على عربة النشيد النارية، وتدعه الآلهة يقترب منها، ويبدو طيرانه الصادح عبر السماء كشريط من نور، ثم تُطَوِّح به في الظلام في غير عطف. فالآلهة تعاقب أولئك الذين يجرؤون على أن يسرفوا في الدنوّ منها، إنها تحطّم أجسادهم وتلقي بالمغاوير في هاوية القدر. ولكنها تحب في الوقت نفسه ذوي الجرأة الذين يتحرّقون شوقاً إليها، ثم تضع أسماءهم، مثلاً للخشوع المقدس، تحت نجومها الخالدات، صورةً نقيّة.

رحلة إلى العالم

كثيراً ما يغفو قلب الفانين في قشرة ميتة،
كالبذرة النبيلة إلى أن يأتي أوانه.

دخل هولدرلن من المدرسة إلى الحياة كما يدخل المرء بلاداً معادية. وكتب، وهو لمّا يزل في عربة البريد المهرولة ـ وفي ذلك من الرمز ما يكفي! ـ ذلك النشيد "القدر"، إلى "أم الأبطال، الضرورة الجبّارة". ففي ساعة الانطلاق في الرحلة كان ذلك الفتى المفعم بالحدس السحري مجهّزاً للانهيار.

وفي الحقيقة كان كل شيء معداً له على أفضل وجه. ولم يرشحه رجل أقل شأناً من شيللر ليكون معلماً خاصاً عند شارلوته فون كالب حين رفض هولدرلن المرشح لوظيفة مساعد قسيس رغبة أمه رفضاً مطلقاً. ولم يكن في وسع الفتى المتحمس في الرابعة والعشرين أن يأمل أن يجد بيتاً في أي مكان من أقاليم ألمانيا التي كانت تبلغ الثلاثين في تلك الأيام يمكن أن تحترم فيه الحماسة الشعرية وتفهم فيه حساسية القلب ووجلُهُ بالقدر الذي كان يجده عند شارلوته"، التي كانت هي نفسها "امرأة لاتفهم" والتي كان لابد أن تكون ذات تفهم كامل للطبيعة

العاطفية الرقيقة باعتبارها عشيقة سابقة لجان باول[١]. وكان الرائد يوليه المودة كما كان الغلام يخصه بالولاء الشديد، وكانوا يطلقون حريته لإنتاجه الشعريّ كل الإطلاق في ساعات الصباح وكانت النزهات ورحلات ركوب الخيل المشتركة تتيح له أن يحس بالطبيعة التي حرم منها زمناً طويلاً إحساساً قريباً مرة أخرى. وأدخلته السيدة التي كانت تُعْنى به في نزهاتها في فايمارويينا، أكثرَ الأوساط نبلاً: فقد أتيح له التعرّف إلى شيللر وجوته. ولايستطيع الشعور المجرد من الأحكام المسبقة أن يتردد في التسليم بأن هولدرلن لم يكن من الممكن أن ينشأ في وسط أفضل من هذا. وتفيض رسائله الأولى أيضاً بالحماسة، بل تفيض بمرح غير معهود: فهو يكتب إلى أمه ممازحاً فيقول "إنه منذ أن تخلص من الهموم والهواجس بدأ يسمن" ويثني على ما أسلف إليه أصدقاؤه من يدٍ بيضاء حين وضعوا القطع المتفرقة الأولى من رواية "هيبريون" التي كان قد شرع في كتابتها منذ حين في يد شيللر وقدموها بذلك إلى الملأ. وبدا لحين من الزمان كأن هولدرلن قد استقر ووجد مكانه في العالم.

ولكن سرعان ما يثور الاضطراب الشيطاني في نفسه، إنها "روح الاضطراب تلك الرهيبة" التي تدفعه " كالطوفان إلى قمة الجبل". وتبدأ رسائله في الحديث عن شيء من الإظلام، والشكوى من "الارتباط" وفجأة تنبثق العلة: فهو يزمع الرحيل. إن هولدرلن لايستطيع أن يعيش في منصب، في مهنة، في دائرة، وكل وجود آخر غير الوجود الشعري

---

(١) هو جان باول فريدريش ريشتر (١٧٦٣ - ١٨٢٥) من مشاهير الأدباء الألمان في العصر الرومانسي . "المترجم"

مستحيل عنده. وربما كان في هذه الأزمة الأولى مازال غير واع. إنّ ما يجعل كل علاقة دنيوية شيئاً لايحتمل عنده إنْ هو إلاّ مسٌ شيطانيّ داخلي تدفعه الغيرة، ويظل يسمي ماهيّة هذه القابلية للالتهاب في إرادته الغريزية بعلل ظاهرية: ففي هذه المرة يرى العلة في تصلُّب الفتى وجموحه الخفيّ الذي لايستطيع أن يكبحه وينبغي للمرء أن يحسّ في ذلك بكل ما في هولدرلن من عجز عن الحياة: فالفتى الذي يبلغ التاسعة عشرة أقوى منه إرادة. وهكذا يترك الوظيفة. وتكتب شارلوتهٍ فون كالب التي تراه يفارقها وهي تفهمه أكمل فهم إلى أمه (لتعزيها) بالحقيقة الأعمق.. "إن فكره لايستطيع أن ينزل إلى مستوى هذا الجهد التافه.. والأحرى أن نفسه تتأثر من جراء ذلك تأثراً كبيراً".

وإذاً فقد عطّل هولدرلن من الداخل كل صور الحياة التي أتيحت له: ولذلك فما من شيء أكثر إيغالاً في الخطأ من الوجهة النفسية من نظرة مترجمي حياته العاطفية الشائعة والقائلة إن هولدرلن كان يتعرض للمذلة والمهانة في كل مكان. ولقد كان الناس في الحقيقة يحاولون دائماً، وفي كل مكان، أن يراعوا شعوره، ولكن بشرته كانت مفرطة في الرقة، كما كانت حساسيته مفرطة: "وكانت نفسه تتعرض للتأثر المفرط" وما يقوله ستندال ذات مرة عن نظيره هنري برولار: "إن ما لايزيد على أن يمس الآخرين مسّاً يجرحني حتى الأعماق" ينطبق عليه وعلى كل ذوي الحساسية. فكان يحس بالواقع في حد ذاته على أنه عداوة، وكان يحس بالعالم على أنه فظاظة، وبالارتباط على أنه عبودية. ولايستطيع أن يسعده إلاّ الحالة الشعرية. ولاتقدر أنفاس هولدرلن على أن تتردّد خارج نطاق هذا الجو بهدوء، فهو يتخبّط ويختنق بالهواء الأرضي شأن الغريق.

ويتولاه العجب من نفسه، فيقول وقد أفزعه الصراع الأبدي الذي يصيبه به كل لقاء: ترى لماذا أكون مسالماً طيباً كالطفل عندما أمارس أكثر الأعمال براءة في فراغ هادئ حلو من دون أن يعكّر صفوي معكر؟". إنه لم يعلم بعدُ أن عدم قدرته على الحياة يمثل عجزاً لا سبيل إلى شفائه، ومازال يعتقد أن "الحرية" و"الشعر" يستطيعان أن يربطاه بالعالم. وهكذا يجرؤ على دخول وجود طليق: ويقوم هولدرلن بمحاولته، مفعماً بالأمل، مع الحرية عن طريق عمله الذي شرع فيه. ويدفع في سرور ثمن الحياة في الفكر مع الحرمان المرير. فكان ينفق في الشتاء أياماً بطولها وهو في السرير ليوفر الوقود، ولايمنح نفسه قط أكثر من وجبة في اليوم، ويتخلى عن الخمر والبيرة، وهما أكثر المتع تواضعاً. ولايكاد يشهد من بينا أكثر من محاضرات فيشته، وفي بعض الأحيان كان شيللر يمنحه ساعة لقاء معه؛ أما ماعدا ذلك فكان يقيم وحيداً في مأوى حافل بالبؤس (لايمكن أن يسمى حجرة) غير أن روحه تهاجر مع هيبريون إلى بلاد الإغريق، وربما كان في وسعه أن يعدّ نفسه سعيداً لو لم يكن الاضطراب والانفجار الأبدي مقدرين له من الداخل بصورة دائمة مرة أخرى.

لقاء خطير

أواه، يا ليتني لم أدخل قط مداركم

هيبريون

كان أول ما في تصميم هولدرلن على الحرية التفكير فيما هو بطوليٌ في الحياة. إنه إرادة البحث عن "العظيم". ومع ذلك فهو يريد قبل أن يقدم على اكتشافه داخل نفسه أن يرى "العظماء"، الشعراء، الجوُّ المقدس. ولم تكن المصادفة هي التي دفعته إلى فايمار بالذات: فهناك جوته وشيللر وفيشته، ويقف إلى جانبهم كالكواكب المنيرة حول الشمس فيلاند وهرْدَرْ وجان باول والأخوان شليجل، سماءُ نجوم الفكر الألماني بأسرها. فالتنفس في مثل هذا الجوّ المتسامي أمر يتوق إليه طبعه الذي ينطوي على كراهية خاصة لكل ما هو غير شعري: فههنا يأمل أن يمتصّ الهواءَ الإغريقيَّ الروماني كما يمتص الرحيق في ساحة الفكر هذه، وأن يبلُوَ قدرته الخاصة في هذا المسرح الكبير من مسارح الصراع الشعري.

غير أنه يريد أن يعدَّ نفسه أولاً لمثل هذا الصراع، ذلك لأن هولدرلن الفتى لايشعر بأنه ندٌّ مماثل في الشأن من حيث الروح، ومن حيث

الأفكار، ومن حيث الثقافة، إلى جانب نظرة جوته العالمية الشاملة، وإلى جانب فكر شيللر "العملاق" الذي يخرج التجريدات الهائلة. وهكذا يعتقد أن عليه أن يثقف نفسه بصورة منهجية، وأن "يتلقى" برنامجاً كاملاً من المحاضرات في الفلسفة ـ وذلك هو الخطأ الألماني السائد أبداً! .. وكما فعل كلايست بالضبط يقوم هو أيضاً باستعمال العنف ضد طبيعته العفوية ذات التوتر المفرط، وذلك عن طريق المحاولة القسرية لتفسير سماواته تفسيراً ميتافيزيقياً، وتزويد خططه الشعرية بالأسس المذهبية، وأخشى ألا يكون أحد قد عبر قط بالصراحة الضرورية عما اتسم به اللقاء مع كنط والاشتغال بالميتافيزيقا من الخطر في تلك الأيام، لا على هولدرلن فحسب، بل على الإنتاج الأدبي الألماني كله.

ومهما تمجد النظرية الأدبية التقليدية إدخال الأدباء الألمان في تلك الأيام لأفكار كنط في مجالاتهم الأدبية على أنه ذروة رائعة، فإن النظرة الحرة يجب أن تجرؤ في النهاية على تسجيل الأضرار الخطيرة الناجمة عن هذا الغزو القائم على العقائدية والتعنت. لقد عاق كنط عَوْقاً لا حد له ـ وأنا أعبر هنا عن اعتقاد شخصي بحت ـ الإنتاجية النقية في العصر الكلاسيكي، تلك الإنتاجية التي سيطر عليها بما في أفكاره من براعة فائقة في الاستدلال، وقطع قطعاً لا حدود له مجرى الخيال الحر عند كل رجال الفن بتحويلهم إلى نقدية جمالية. وكان يعوق كل شاعر يستسلم له، في المجال الشعري الصرف، على نحو دائم ـ وأنى لدماغ صرف وفكر صرف، وكتلة جليدية عملاقة كهذه أن تخصب يوماً للخيال حقولاً من الحيوان والنبات، وأنى لمثل هذا الإنسان المتصلب الذي هو أفقر الناس إلى الحياة، وقد تجرد من شخصيته حتى غدا آلة (أوتوماتيكية) من

آلات التفكير، وهذا الرجل الذي لم يمسس قط امرأة، ولم يتجاوز قط محيط مدينته الإقليمية؛ والذي كان يدير كل سن صغير من آلية حياته اليومية في الساعة نفسها خلال خمسين عاماً، بل سبعين عاماً، بصورة آلية - إني لأسال، كيف كان لمثل هذا المناقض للطبيعة، ولفكر أصبح بعيداً عن العفوية إلى هذا الحد، وتحوّل هو نفسه إلى نظام جامد (وإنما تكمن عبقريته أيضاً في هذه النزعة الاستدلالية التركيبية التعصبية) أن يشجع يوماً الشاعر، الحسي، المجنح بالمصادفة المقدسة للخاطرة، والذي تدفعه العاطفة الجامحة دائماً إلى اللاوعي؟ إن تأثير كنط يصرف الكلاسيكيين عن أكثر عواطفهم الدافعة أصالة، ويدخلهم من دون شعور منهم في إنسانية جديدة، في شعر حكماء. أوَ لم يكن آخر الأمر من الخسارة القصوى في الدم بالقياس إلى الأدب الألماني أن يجهد شيللر نفسه، وهو صائغ أكثر الشخصيات الألمانية تأثيراً ملموساً، بصورة جدية، في عبث بالأفكار يقوم على تقسيم الأدب إلى صنوف، إلى أدب ساذج، وأدب عاطفي، وأن يناظر جوته الأخوين شليجل في الكلاسي والرومانسي؟ ومن دون أن يعلم الشعراء تصحو عقولهم على وضوح الفيلسوف الفائق، وعلى الضوء العقلاني البارد الذي ينطلق من هذا الفكر المنهجي الخاضع للقوانين بصورة جليّة، جلاء البِلّور: وفي اللحظة التي يأتي فيها هولدرلن إلى فايمار كان شيللر قد فقد قوة سِحر إلهامه المبكر، إلهامه الشيطاني، وكان جوته (الذي كانت طبيعته السليمة تردّ رداً فعّالاً بغريزة عداء أصيلة على كل ما هو ميتافيزيقي منهجي) قد اتجه باهتمامه الرئيسي صوب العلم. أما ماهية الأجواء العقلانية التي كانت تدور فيها أفكارهم فتشهد عليها حتى اليوم مراسلاتهم، تلك

الوثيقة الرائعة للإدراك الكامل للعالم، والتي هي مع ذلك أقرب، بصورة لا نهاية لها، إلى أن تكون مراسلة فيلسوفين أو عالمين من علماء الجمال منها إلى أن تكون عقيدة أدبية: فقد أزيح ما هو شعريّ في اللحظة التي تقدم فيها هولدرلن من أبناء زيوس[1] من نقطة المحور تحت كوكبة[2] كنط المغناطيسية، ودفع به إلى السطح الخارجي من شخصيتهم. لقد بدأ عصر الإنسانية الكلاسيكية، إلاّ أن أكثر أصحاب الفكر شموخاً في العصر لايهربون، كما هرب دانتي وبتراركا وبوكاشيو، من عالم الحكمة البارد إلى الجو الشعري، بل يتراجع جوته وشيلر من عالم صياغتهما الرباني إلى عالم علم الجمال والعلم الأبرد، طوال سنين (لا سبيل إلى استعادتها).

وهكذا تنمو عند كل الأدباء الأكثر شباباً، أولئك الذين كانوا يتطلعون إلى أولئك الأدباء على أنهم الأساتذة، الفكرة الخطيرة القائلة إن عليهم أن "يتثقّفوا" وأن يكونوا من "دارسي الفلسفة". فنوفاليس، هذا الفكر المجرد الملائكي، وكلايست، هذا الإنسان المندفع الجامح، كلتا هاتين الطبيعتين اللتين كان برود الفكر الملموس عند كنط وعند كل التأمليّين من بعده يناقضهما كل المناقضة على نحو مطلق، يلقيان بنفسيهما، عن شعور بعدم الأمن - لا عن غريزة - في العنصر المعادي لهما. وكذلك يرى هولدرلن أنه مُلْزَم بأن يتحدث بلغة العصر في فلسفة الجمال، وكل رسائله التي تنتمي إلى فترة إقامته في يينا ملأى بتأويلات باهتة للمفهومات، وبتلك الجهود الصبيانية المؤثرة المنطوية

(١) Dioskur هو ابن زيوس في الأسطورة الإغريقية ، ويرمز إلى الصداقة التي لاتنفصم عراها .
(٢) Konstellatian. "المترجم"

على الرغبة في التفلسف التي كانت تتعارض إلى حد بعيد مع معرفته الأعمق وحدسه اللانهائي. ذلك لأن هولدرلن ينتمي على وجه التخصيص إلى نموذج الفكر اللامنطقي واللاّذهني، وتظل أفكاره، وهي تبرق في أغلب الأحيان هابطة في روعة كالبروق من سماءٍ ما، من سماوات العبقرية، عاجزة عن التواؤم، ويقاوم عماؤها السحري كل ارتباط وتقييد. أمّا ما يقوله عن "العقل المُثقِّف":

لاأعترف، إلا بما يزهو،

أما ما يخرجه باستغراقه في التفكير فلا أعترف به

فيشير بصورة حدسية إلى حدوده: فهو لايقدر على أن يعبّر إلاّ عن حدس الصيرورة أو التكوُّن، ولايقدر على صياغة الرسوم البيانية ومفاهيم الوجود (Sein). فأفكار هولدرلن نيازك ـ أحجار كونية، وليست باللبنات المأخوذة من جُرف أرضي لتنضد جداراً جامداً بحوافها المصقولة (وكل نظام فهو جدار). إنها توجد حرة في داخله، كما تَخِرُّ إلى داخله، ولايحتاج إلى صياغتها، ولا إلى صقلها؛ وما يقوله جوته ذات مرة عن بايرون ينطبق انطباقاً أفضل ألف مرة على هولدرلن: "إنه لايكون عظيماً إلاّ حين يقرض الشعر. فأمّا حين يفكر فهو طفل". غير أن هذا الطفل يقعد في فايمار على مقاعد دراسة فيشته وكنط ويتجرَّع في يأسٍ غُصَصَ المذاهب، حتى يضطر شيللر نفسه إلى تحذيره قائلاً: "اهرب ما استطعت من المواد الفلسفية فهي أكثر نكراناً للجميل... ولتبق أقربَ إلى عالم الحواس، فبذلك تغدو أقل تعرضاً لخطر فقدان صفو الحماسة". وينقضي وقت طويل إلى أن يتبين لهولدرلن خطر الصحو العقلي في متاهة المنطق ذاتها، والانتاج المنخفض وحده، وهو أكثر موازين كيانه

دقة، هو الذين يبيِّن له أنه، وهو الإنسان الطيار، قد دخل جواً يُثْقِل على حواسه. وعند ذلك فحسب ينبذ الفلسفة المنهجية بقوة، ويقول: "كنت أجهل زمناً طويلاً، لماذا كانت دراسة الفلسفة، التي من شأنها أن تثيب على النشاط العنيد الذي تقتضيه بالراحة، تجعلني أقل سلاماً مع نفسي، بل تجعلني ذا عاطفة جامحة كلما أسلمت نفسي لها بصورة أكثر انطلاقاً وتحرراً من القيود، وإني لأعلن لنفسي الآن بناء على ذلك أنني كنت أبْعِد نفسي عن ميلي الخاص بدرجة أعلى مما كان ضرورياً".

غير أن الخيبة الثانية، الخيبة الأخطر، تأتي من الشعراء، لقد كانوا يبدون له عن بُعْدٍ رسل الإفراط والجموح، بل الكهنة الذين كانوا يرفعون قلوبهم صوب الله: وكان يؤمِّل حماسة متصاعدة منهم، من جوته، وبصورة خاصة من شيللر الذي كان يقرأ له ليالي طوالاً، والذي كانت مسرحيته "كارلوس" "سحابة شبابه السحرية". أن عليهم أن يعطوه، وهو غيرُ الآمن، ما تضفي عليه الحياة وحدها إهاباً من الجلال، ألا وهو التحليق اللانهائي، والنارية المتصاعدة. ولكن هنا يبدأ الخطأ الخالد الذي ارتكبه الجيلان الثاني والثالث تجاه الأساتذة، فهؤلاء ينسَوْن أن الأعمال الأدبية تظل في شباب خالد، وأنَّ الزمان ينزلق على العمل الكامل كما ينزلق الماء على المرمر، من دون أن يتعكر، وأن معاشر الشعراء أنفسهم يشيخون في أثناء ذلك. فقد أصبح شيللر مستشار بلاط، وأصبح جوته مستشاراً خاصاً، وأصبح هردر مستشاراً لمجلس كنسي، وأصبح فيشته أستاذاً: إنهم جميعاً مقيدون في عملهم، ذوو أقدام راسخة في الحياة وقد لايكون ثمة شيء يعادل في غرابته بالقياس إلى الكائن الضعيف الذاكرة، وهو الإنسان، غرابة شبابه الخاص. وهكذا يُقدَّر سوء الفهم سلفاً

خلال السنين: فهولدرلن يريد منهم الحماسة، وهم يعلمونه التبصُّر، إنه يرغب في أن يتقد اتقاداً أقوى بالقرب منهم، وهم يخمدونه فيجعلونه ضوءاً أكثر خفوتاً. إنه يريد أن يشجع نفسه من أجل الكفاح المصيري الهائل، وهم يُنزلونه منزل (أكثر ما يكونون حسن نية) السلام الرخيص. إنه يريد نفسه حاراً، وهم يريدونه بارداً: وهكذا يساء تفسير الدم المتقد والدم البارد في شرايينهم على الرغم من كل الميل الروحي والعطف الخاص.

على أن اللقاء الأول مع جوته لقاء له دلالة رمزية. فهولدرلن يزور شيللر. فيلقى هناك رجلاً أكبر سناً منه، يوجه إليه سؤالاً في برود ويجيبه عنه بلا مبالاة، وعند المساء فحسب يعلم، وقد تولاّه الفزع، أنه رأى جوته أول مرة. ولم يتعرف على جوته ـ لم يتعرف عليه في تلك الأيام، ولم يعرفه بالمعنى الروحي قط ـ ولم يتعرف جوته عليه قط، ولايذكره جوته قط بسطر واحد في نحو أربعين عاماً، باستثناء مراسلاته مع شيللر. وكان هولدرلن كذلك منجذباً إلى شيللر انجذاباً ذا جانب واحد يعادل انجذاب كلايست إلى جوته: فكلاهما يتجه بحبه صوب واحد فحسب من أبناء زيوس ويحتقر الآخرين بما فطر عليه الشباب من الظلم. وكذلك لم يكن جهل جوته بهولدرلن أقل من جهل هذا به، وذلك حين يكتب قائلاً إن تطلعاً رخيّاً هادئاً يتناهى في الشعور بالاكتفاء يعبر عن نفسه في قصائده"، وهو يسيء فهم أعمق عاطفة جامحة عند هولدرلن، وهو أكثر الناس بعداً عن الاكتفاء؛ حين يجد فيه "رقة معينة"، وحرارة، واعتدالاً، ويستحثه وهو مبدع الأنشودة (Gymne) الألمانية على "كتابة قصائد قصيرة بصورة خاصة" أما استشعار جوته الهائل بما هو شيطاني

عند هولدرلن فينتابه العجز الكلي هنا، ولذلك تتجرد علاقته بهولدرلن أيضاً من العنف المألوف في الدفاع: فتظل عند حدود رقة ووداعة لطيفة تنطوي على اللامبالاة، مرور بارد دونما نظرة أعمق، وقد كان ذلك يمس هولدرلن مساً عميقاً بلغ منه أن هولدرلن الذي كان قد تردّى في الظلام (والذي مازال، في جنونه، يفرق بين الميل الذي اعتراه شيء من الفتور، وبين النفور أو الجفاء (Antipathie) كان يُعرِض مُغْضَباً حين ينطق زائر باسم جوته. وكان قد عانى من خيبة الأمل نفسها التي عانى منها أدباء العصر الألمان، وهي تلك الخيبة التي صاغها جر يلبارتسر أخيراً بوضوح، وقد أصبح إحساسه أكثر بروداً وأصبح أكثر تعوُّداً على إخفاء نفسه قائلاً: لقد اتجه جوته نحو العلم، وكان ينمّي، في نزوع عظيم إلى السكينة والطمأنينة، ما هو معتدل عديم المفعول فحسب، على حين كانت مشاعل الخيال تستعر في نفسي". إن أحكم الحكماء نفسه لم يكن يبلغ من الحكمة ما يمكنه من أن يفهم، حين شاخ، أن الشباب ليس إلاّ مرادفاً للجموح.

وإذاً فقد كانت علاقة هولدرلن بجوته علاقة غير مقيدة عضوياً على الإطلاق: وما كان في وسعها إلاّ أن تكون علاقة خطرة، لو أن هولدرلن اتبع نصائح جوته، وأطاعه بكبح جماح نفسه بالاقتصار على ما هو رعويّ ريفيّ ساذج: ومن أجل ذلك كانت مقاومته لجوته إنقاذاً لنفسه بأسمى معاني الإنقاذ. وعلى النقيض من ذلك، تغدو علاقته بشيللر مأساوية تعصف بجذور كيانه، ذلك لأن المحبّ هنا يضطرّ إلى أن يثبّت موقفه أمام أحب الناس إليه، الصورةُ ضد مصوِّرها، التلميذُ ضد المعلم. فتمجيد شيللر يشكل عند هولدرلن أساس علاقته بالعالم، ولذلك ينذر

عالمه كله أيضاً بالانهيار بالهزة العميقة التي أحدثها موقف شيللر القائم على الشك والفتور والخوف في نفسه المرهفة. غير أن إساءة الفهم هذه من قبل شيللر وهولدرلن إنما هي إساءة فهم نظام أخلاقي أعلى، وهي لاتشبه، في المقاومة المنطوية على الحب، وفي انتزاع النفس المؤلم إلاّ إساءة فهم نيتشه لفاجنر. فهنا أيضاً يتغلّب التلميذ على المعلم لمصلحة الفكرة، ويؤثر المحافظة على الولاء الأسمى، الولاء للمثل الأعلى، على ولاء التبعية المجرّدة. وفي الحقيقة يظل هولدرلن وفياً لشيللر أكثر من شيللر نفسه.

ذلك لأن شيللر كان في تلك السنين لايزال سيّد فكره المشكِّل، ومازالت تلك العاطفة الكامنة في حديثه والتي لاتضاهى، تلج قلب الأمة الألمانية فتُسكِرُه: ومع ذلك فقد جرى الانخفاض في حرارة الحسّ الغارق فيما هو ذهني، والتجرد من سيماء الشباب عن طريق ما يتسم بالخَوَر، في الأديب المقيَّد إلى كرسيّ المرض والحجرة، بصورة مبكرة أكثر مما جريا به عند جوته الأكبر سناً. ولم تكن المسألة أن حماسة شيللر أصبحت ضحلة، أو تضاءلت - بل حوَّل شيللر نفسه إلى المجال النظري فحسب، وبلْوَرَ لنفسه طاقة الإنسان الحالم المزبدة المتمرّدة، طاقة شيللر - الجبّار، بصياغتها في "نظرية منهجية للمثالية"؛ فثمة روح نارية تحولت إلى لغة ناريّة، وثمة إيمان تحول إلى تفاؤل واعٍ لم يكن يحتاج عندئذ إلاّ إلى لمسة يد ليصبح في متناول عامة الناس باعتباره مثال الليبرالية الألمانية. ولايعود شيللر يعاني بعدُ إلا بذهنه، إذ ما عاد يعاني عن طريق "الوحدة التي لاتنفصم"(١) للوجود كله، (وهي الوحدة التي يطالب

(١) Unteilbarkeeit.

بها هولدرلن)، وعن طريق الوجود المعروض عليه. ولابد أنها كانت ساعة فريدة بالقياس إلى الرجل الشريف الواضح حين مَثَل أمامه هولدرلن أول مرة. ذلك لأن هذا الهولدرلن ليس إلاّ واحداً من مبتدعاته الأشدِّ التصاقاً به: لا بما يدين هولدرلن له من مجرد صورة الشعر والتوجيه الفكري، بل باستقاء فكره كله منذ سنين، على سبيل الحصر، من أفكار شيللر فحسب، من إيمانه برقيّ البشرية، فقد رُبِّيَ وصيغ من قِبَله كلّ التربية والصياغة من الناحية الشعرية، وبمقدار ما كان هولدرلن يمثل نتاجه الفكري، شأن الفتيان المتحمسين الآخرين كالمركيز بوزا (Posa) وماكس بيكولوميني (Max Piccolomini) يتبين لشيللر في هولدرلن تصاعده الخاص (أي تصاعد شيللر)، كلمته المتحولة إلى إنسان؛ فكل ما يبتغيه شيللر من الفتى، من حماسة ونقاء وجموح، قد تحول عند هولدرلن إلى حياة، هذا المتحمس الفتى يعيش المبدأ الأساسي الشيللريّ من مبادئ المطالب المثالية باعتباره وجوداً. وهولدرلن يعيش المثالية التي ما عاد شيللر يطالب بها إلا مطالبة بلاغيّة مذهبيّة، فهو (أي هولدرلن) يؤمن بالآلهة وببلاد الإغريق التي تحولت عند شيللر منذ عهد بعيد إلى مجرد استعارات بلاغية زخرفية عظيمة، إنه يؤدي رسالة الشاعر التي لايطالب بها شيللر إلا حين يتحمس. وفي هولدرلن تغدو نظرياته الخاصة وحدوسه متجسدة على نحو مفاجئ، ومن أجل ذلك كان هذا الفزع الخفي عند شيللر، حين رأى الفتى، فتاه الشاعر، متجسداً أول مرة، ورأى مَثَله الأعلى الذي يطالب به إنساناً حياً. ويتبينّه على الفور إذ كتب يقول لجوته: "وجدت في هذه القصائد كثيراً من شخصيتي أنا. وليست هذه بالمرة الأولى التي يذكرني فيها الكاتب بنفسي"، وبنوع من التأثير

ينحني للإنسان الشديد التواضع ظاهراً، والمستعِر باطناً، وكأنه نار شبابه الخامدة في انعكاسها.

ولكن هذه الناريّة البركانية بالذات، هذه الحماسة (التي لا يفتأ يدعو إليها في الشعر) تبدو لشيللر الناضج خطرة بالقياس إلى حالة الحياة العادية: فشيللر لايستطيع أن يوافق، من الوجهة الإنسانية، على ما في هولدرلن مما كان يطالب هو به شعرياً، ألا وهو الجموح العاصف المزبد، والمجازفة بالوجود كله، وهكذا يُضطر - على ما في هذا من انفصام داخلي مأساوي - إلى رفض صورته المشخصة الخاصة به، والمتمثلة في المتحمس المثالي، من حيث هي غير قادرة على الحياة ويتبين لنظرته الثاقبة على الفور أن تلك المثالية التي كان يطلبها من الفتية الألمان لاتكون ملائمة إلا في عالم مثالي، في المسرح، وأن هذا المطلق الشعري، هنا في فايمار وييْنا، هذا اللاّتوافق الشيطاني في الإدارة الداخلية لابد أن يحطم إنساناً شاباً. "ويتحدث عن هولدرلن "المتحمس" كما يتحدث عن ظاهرة خفية مهمة فيقول. "إن فيه لنزعة ذاتية عنيفة - وحالته خطرة، إذ إن مثل هذه الطبائع صعبة المراس"، وإذاً فهو يتحدث كما يتحدث جوته بالضبط عن كلايست "المصاب بالمرض"، فكلاهما يتبيَّن على الفور في هذين (أي كلايست وهولدرلن) بطريق الحدس، الشيطانَ المندفع، والخطر الانفجاري الكامن في الحرارة الداخلية المسعَّرة والمخْتَزَنة. ولكن بينما يدفع شيللر، في الشعر، بمثل هؤلاء الفتية الأبطال إلى الأعالي ويدعهم يتردَّوْن في تطرُّفهم وجموحهم سعداء، في قاع شعورهم، يحاول الرجل الطيب الودود، في الحياة الواقعية، أن يهدِّئ ثائرة هولدرلن. فهو يجشّم نفسه الجهد من أجل حياته الخاصة

المدنيـة، ويؤمّن له وظيفة، ولنتاجه داراً للنشر ـ ويرعاه شيللر بأعمق ما في قلبه من الحنان، بطريقة أبوية فائقة. ويضغط (بكل ما لديه من الحُنُوّ) في رقة، وعلى نحو منهجي، على طموحه المتوثب، ليخفف من حدة التوتر الخطير في جموحه ويهدِّئها، من دون أن يدري كيف يستطيع حتى أدنى ضغط أن يحطم هذا المرهف الحس. وهكذا يضطرب الوضع ذو الجانبين شيئاً فشيئاً: فشيللر يشعر، بالنظرة العميقة التي يتمتع بها مصور المصير، بهراوة تحطيم النفس المسلّطة على رأس هولدرلن ـ ويشعر هولدرلن مرة أخرى بالرعاية حقاً، بمعناها الظاهري، من قبل : "الرجل الوحيد الذي تنازل عن حريته له، والذي يرتبط به ارتباطاً لا مندوحة عنه، ولكنه يشعر مع ذلك بأنه لم يُفْهَمَ في أعمق أعماق كيانه. لقد كان يأمل التحليق، والحصول على الدعم ـ ويقول هيبريون: "إن كلمة مودة من قلب رجل شجاع لهي كماء روحيّ ينبجس من أعماق الجبال، وينقل إلينا قوة الأرض الخفيّة في قطرته البلّوْرية ـ ولكن كلاً منهما، أي شيللر وجوته، لايقدِّم موافقته إلاّ قطرة قطرة، وفي فتور. ولايقومان قطُّ بإغداق الحماسة وإلهاب قلبه. وهكذا يتحول القرب من شيللر شيئاً فشيئاً إلى عذاب بالقياس إلى هولدرلن، ويكتب إلى شيللر قائلاً في وداع داخليّ مؤلم: "لقد كنت أتعرض دائماً لإغراء رؤيتك، وكنت أراك دائماً لا لشيء إلا لأشعر بأنني لاأستطيع أن أكون شيئاً بالقياس إليك" وأخيراً يعبر عمّا في شعوره من نفور بصراحة قائلاً: "من أجل ذلك يجوز لي أن أعترف لك بأنني أخوض في بعض الأحيان نضالاً خفياً مع ملاكك الحارس لأنقذ حريتي منه". ويتبيّن له أنه ما عاد يجوز له أن يفضي إليه بأعمق ما في نفسه، إلى ذلك الذي ينتقص قصائده ويخمد اندفاعاته

الجامحة، والذي يريده صغيراً، فاتراً "لا ذاتياً، ولا متوتر الأعصاب" وتحمله الكبرياء الكامنة في قلب تواضعه على أن يخفي عن شيللر قصائده الأكثر دلالة على طبيعته، فلا يعرض من نتاجه إلا ما هو عبث وسخرية، ذلك لأن رجلاً كهولدرلن لايستطيع أن يدافع عن نفسه، إنه لايستطيع إلاّ أن ينحني ويختفي، ذلك هو موقفه الخالد، فهو يظل أبداً جاثياً على ركبتيه أمام آلهة شبابه: ولايضمحل التبجيل أبداً، ولا عرفان الجميل تجاه أولئك الذين كانوا "سحابة شبابه السحرية" ووهبوا لصوته النشيد. وينحني شيللر من حين إلى آخر بكلمة تشجيع ودودة، ويمر به جوته مروراً عابراً في مودة تنطوي على اللامبالاة، ولكنهما يدعانه جاثياً على ركبتيه، إلى أن يتحطم ظهره.

وهكذا يتحول اللقاء بالكبار الذي تاق إليه، إلى مصير لا مهرب منه وإلى خطر، وينفق هولدرلن السنة الحرة الخالية من العمل في فايمار دونما فائدة تقريباً، وهي السنة التي كان يحلم فيها بإكمال أعماله. فالفلسفة، وهي "هذا المستشفى المخصّص للشعراء المنكوبين" ـ لم تساعده على التقدم، ولم يرتفع به الشعراء: فبقي "هيبريون" عملاً مبتوراً، وظلت المسرحية غير مكتملة، ونفدت وسائله على الرغم من التوفير الأقصى.

وتبدو المعركة الأولى من أجل مصيره، مصير الوجود الشعري، معركة شعرية، معركة خاسرة. ذلك لأن هولدرلن يضطر، مرة أخرى، إلى أن يكون عبئاً على أمه ويُغَصُّ عند كل لقمة خبز بلوم أهله. ولكنه كان في الحقيقة قد تجاوز في فايمار ذاتها خطره الأكبر بانتصار: إذ لم يدع أحداً يصرفه عن "وحدة الحماسة التي لاتنفصم" ولم يجنح إلى الاعتدال

أو يهدِّئ من ثائرته، كلما أراد أولئك الذين كانوا أولي نية حسنة. وثبّت ملاكه الحارس أقدامه بأعمق عناصره، وأعطاه الشيطان غريزة لاتقبل التعلّم ضد كل ذكاء، وهكذا يردّ على جهود شيللر وجوته الرامية إلى حصر اتجاهه في مجال الشعر الرعوي والريفي المعتدل على الدوام بانفجار أكثر حدة. وحين يذكره جوته فيما يتصل بالشعر في قصيدة (أويفوريون) بقوله:

الاعتدالَ! الاعتدالَ!

وحذار من الجرأة،

لئلاّ يلقاك...

الانهيارُ والسقوط

واكبح جُماح نفسك!

من أجل والديك،

أيها الحيّ المتعالى،

اكبح جُماح الدوافع العنيفة!

وزيّن خطتك

بزينة ريفيّة، في هدوء

يرد هولدرلن على هذه النصيحة بالإخلاد إلى السكينة والهدوء والتحول إلى الشعر الرعويّ، حماسةً جيّاشة:

ماذا تهدِّئون، عندما تحترق روحي

في سلاسل العصر الحديديّ

ماذا تنتزعون مني، أتنتزعون ذلك الذي لاتنقذه إلاّ أعمال الكفاح،

أيها الرعاديد، أتنتزعون مني عنصري المتوقد؟

وقد استعيدت الحماسة، هذا العنصر المتوقد، الذي تعيش فيه روح هولدرلن كما يعيش السَلَمَنْدر[1] في النار، نقيةً من إغراء برود الكلاسيّكيين ويزج بنفسه، وقد أسكره المصير، وهو الذي لاتنقذه إلاّ معارك الكفاح، في غمار الحياة مرة أخرى،

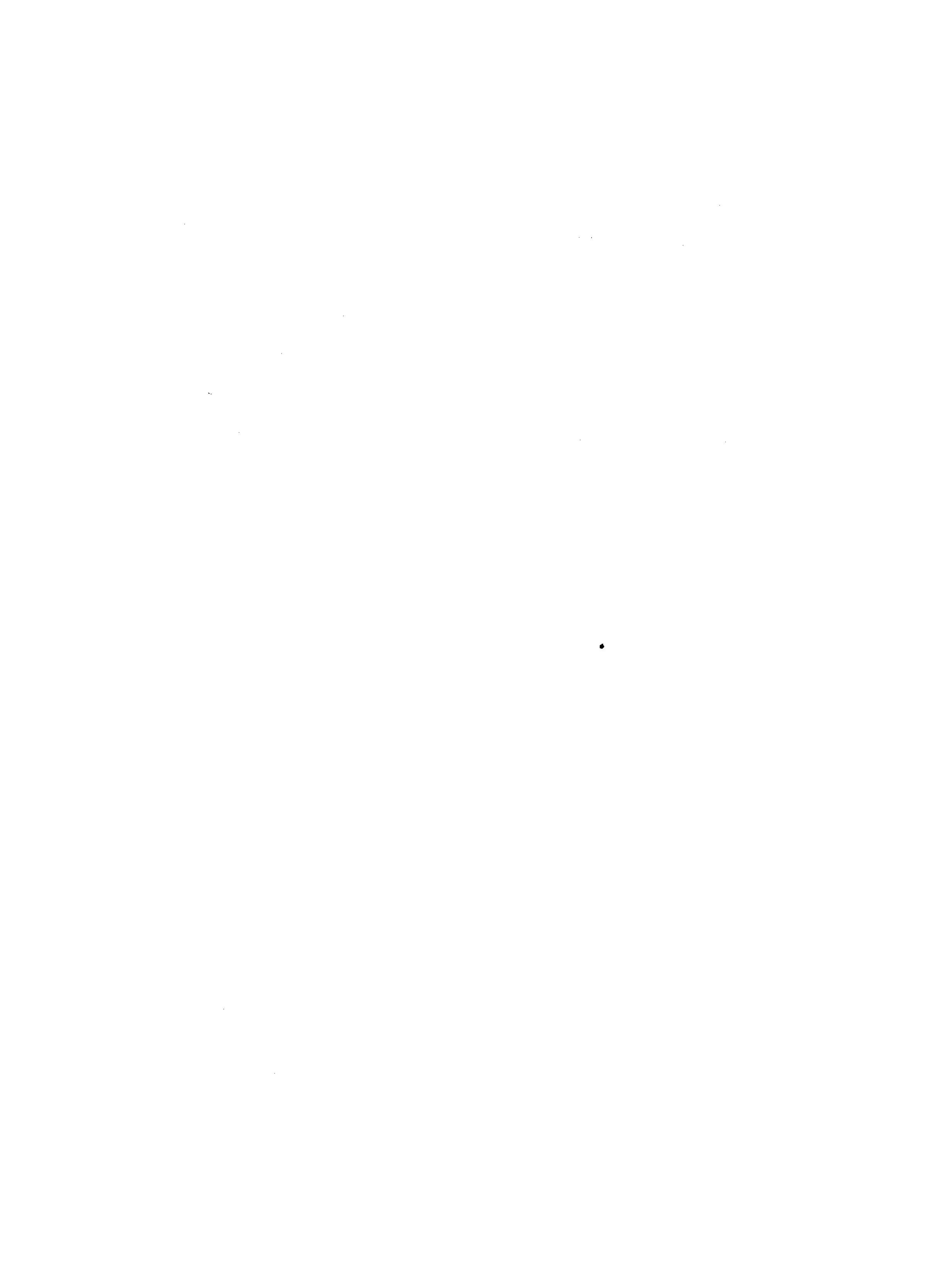
وفي مثل هذا الكور

يصاغ كل ما هو نقيّ

فما كان يفترض أن يحطمه يزيده صلابة قبل كل شيء، وما يزيده صلابة يحطمه.

---

(١) السَّلَمَنْدَر (Salamander) حيوان خرافي كان القدماء يعتقدون أنه يعيش في النار .



ديوتيما[1]

إنما يقـــتلع القـــدر أضـــعف الناس

تقول السيدة دي ستايل في مذكراتها: "فرانكفورت مدينة جميلة جداً؛ فههنا يتناول المرء غداءً جيداً كل الجودة، والناس جميعاً يتحدثون بالفرنسية ويدعون باسم جونتارد" ويتعاقد الشاعر المخفق مع إحدى أسر جونتارد هذه للعمل أستاذاً، معلماً خاصاً للغلام الذي يبلغ الثامنة من عمره: وهنا، كما كان الأمر في فالترزهاوزْنٍ، يبدو الناس جميعاً لروحه الحماسية التي يسهل إضرام لهيبها، أول الأمر "أناساً فضلاء جداً ونادرين نسبياً"، ويشعر بأنه في خير بمقدار ما كان يتعرّض للتحطيم من قبل القوة الدافعة الأصيلة في نفسه. ويكتب إلى نويْفَر قائلاً في لهجة رثاء: "أنا على أي حال كعريشة زهر قديمة انهارت على الطريق بقاعدتها وفروعها وفقدت براعمها وأصيبت جذورها، ولم تستقر في التربة الجديدة إلاّ بجهد وأنقذت بشق النفس من الذبول بالعناية الفائقة. وهو يعرف بنفسه هذه "القابلية للتحطيم" معرفة دقيقة. فكيانه الأعمق

(١) اللقب الإغريقي الذي أطلقه هولدرلن على حبيبته سوزانه جونتارد وهو اسم المرأة التي تشرح لسقراط ماهية الحب في مأدبة أفلاطون. "المترجم"

لايستطيع أن يتنفس إلاّ في جو مثاليّ، شاعري، في إغريقٍ خيالية. ولم تكن هذه الحقيقة أو تلك، ولم يكن هذا البيت أو ذاك، ولا فالْتَرزْهاوزِن ولا فرانكفورت ولا هاوبْتفيل بالأمور القاسية قسوة خاصة تجاهه: فيكفي أنها كانت تمثل جواً واقعياً لتغدو جواً مأساوياً بالقياس إليه. ويقول أخوه كيتس ذات مرة: فإن العالم لشديد الفظاظة بالقياس إليّ. وذلك أن هذه الأرواح الرقيقة لم تكن تطيق وجوداً آخر غير الوجود الشعري.

وهكذا يتغلغل الشعور الشعري بلا مقاومة تجاه الصور المشخصة الوحيدة في هذا المجال، التي يستطيع أن يحسّ بها، على الرغم من كل قربها، إحساساً مثالياً ينتمي إلى عالم الأحلام، على أنها رسولةُ ذلك "العالم الآخر"، وهي أم ذلك الغلام، سوزانهٍ جونتارد، فتاتُه ديوتيما. وفي الحقيقة كان يتألق من الصورة المرمرية، كما ينقل ذلك إلينا تمثال نصفيّ، نقاءُ إغريقي في خطوط هذا المحيّا الألماني، وعلى هذا النحو ترى هولدرلن من الساعة الأولى. ويهمس إلى هيجل بحماسة حين يبصرها ذاك في بيتها قائلاً: "إغريقية، أليس كذلك؟" فهي بالقياس إليه تنتمي إلى عالمه الخاص غير الأرضي، وهي، مثله، غريبة، تعاني من شوق مؤلم إلى الوطن بين البشر القساة.

أنتِ تصمتين وتصبرين، لأنهم لايفهمونك
أنتِ أيُّهذي الحياة النبيلة ! تنظرين إلى الأرض وتصمتين
في النهار الجميل، ولكن ويلاه! عبثاً تبحثين
عن أهليكِ في ضوء الشمس..
عن الأرواح الكبيرة في رقة، تلك التي لاتوجد أبداً.

رسـولةً، أخـتـاً، تائهـةً من عـالمه، هكذا يرى هولدرلن، الحـمـاسيّ المقدس، زوجةَ مُـعيلهِ. ولايختلط بهـذا الشعـور بالقرابة فكرة امـتلاك حسية. ففي تواز غريب مع أبيات جوته الموجهة إلى شارلوتّه فون شتاين وهي:

أواه، لقد كنتِ في عهودٍ خَلَوْن

أختي، أو زوجتي.

يحيي ديوتيما فتاةً طالما حَدَس وجودها، وأختاً تنتمي إلى وجود قَبْليّ سحري:

ديوتيما أيّهذي الحياة النبيلة

أيتها الأخت التي تمت إليّ بآصرة قربى مقدسة

لقد عرفتك عن بُعْدٍ

قبل أن أقدّم إليك يدي

وهنا يرى جموحُه الثَمِل أول مرة في العالم الممزّق الفاسد الإنسانُ المقيّد، "الواحد والكل" ـ "فالظُّرف والسموُّ والهدوء، والحياة والفكر، والنفس والصورة المشخصة "واحدٌ" سعيد في هذا الكيان" وتتردّد، أول مرة، من رسالةٍ لهولدرلن كلمةُ سعادة متصاعدةٍ بقوةٍ روحية لا نهاية لها، إذ يقول "مازلتُ سعيداً كما كنتُ في اللحظة الأولى، إنها صداقة خالدة بهيجة مقدسة مع كائنٍ تاه حقاً في هذا القرن الذي لا روح فيه ولا نظام. الآن تأمن حاسة الجمال عندي غائلةَ الفساد. فهي تستهدي أبداً برأس السيدة العذراء هذا، إن عقلي يتتلمذ عليها، ونفسي المقسَّمة تسكن وتبتهج كل يوم في سلامها الكافي".

وتلك هي القوة الهائلة التي يلمسها هولدرلن في هذه المرأة: إنها

التهدئة. فإن رجلاً كهولدرلن لايحتاج، وهو رجل الحماسة الأصيل، إلى أن يأخذ لهيباً عن امرأة ـ فالسعادة عند هذا الناريّ أبداً هي زوال التوتر، أو الاسترخاء، إنها المعروف الذي لاينتهي، والذي يتمثل في السماح له بالراحة، وتلك هي نعمة ديوتيما عليه: الاعتدال. فهي تقدر على ما لم يقدر عليه شيللر ولم تقدر عليه الأم، ولم يقدر عليه أحد، ألا وهو كبح جماح "روح اللااستقرار الخفيّة" عن طريق اللحن. وإن المرء ليستشعر يدها المبسوطة في حنوٍّ، ورقتها ذات الحنان الأمومي منذ أيام هيبريون، "حين تحاول دائماً بالنصيحة والتحذيرات الودية أن تجعل مني مخلوقاً ممتازاً مبتهجاً، وحين كانت توبخني لخصلات شعري الشاحبة وثوبي البالي وأظافري المقروضة". وتقوم على رعايته كالطفل الملحاح في رقة، وهو الذي ينبغي له أن يرعى أبناءها، وهذا الهدوء من حوله، هذا الهدوء فيه، هو نعيم هولدرلن. ويكتب إلى صديقه الحميم قائلاً: "بلى، إنك لتعلم كيف كنتُ، وتعلم كيف كنت أعيش من دون إيمان، وكم كان البؤس قد بلغ من قلبي، وكنت من أجل ذلك فائق البؤس؛ فهل كان في وسعي أن أغدو ما أنا عليه الآن، مسروراً كَنسْرٍ لو أن هذا، هذا الواحد لم يظهر لي؟". ويبدو له العالم أكثر نقاء وقداسةً منذ أن انحلت عزلته الهائلة في انسجام.

أليس قلبي مباركاً، مترعاً بحياة أجمل
منذ أن أحببت؟
وتنجلي سحابة الكآبة عن جبين هولدرلن لحظة من لحظات الحياة.
ويغدو القدر
متوازناً إلى حين

إنها مرة وحيدة، في هذه المرة الوحيدة تبلغ حياته، في فترة عابرة من الزمن، صورة قصيدته: السباحة السعيدة في الهواء. ولكن الشيطان فيه يظل يقظان، إنه "اللااستقرار الرهيب".

إن زهرة سلامه،

الرقيقة، لاتزدهر طويلاً

فهولدرلن ينتمي إلى جيل أولئك الذين لايباح لهم أن يقرّ لهم قرار في مكان. فالحب أيضاً "لايهدئه إلاّ ليجعله مرة أخرى أكثر شُموساً" كما تقول ديوتيما عن نظيره هيبريون، وهو نفسه يعرف، وهو أكثر الناس كلهم حدساً، إذ لايعلم ولكن روح المعرفة القَبْلية تمسّه مساً سحرياً، الكارثة التي تنمو في داخله. إنه يعلم أنه لايجوز لأمثاله أن يقرّوا "راضين كالبجعات العاشقة". ويتجلى اعترافه بقنوطه الخفيّ المخيم عليه كسحابة سوداء في قصيدته "اعتذار":

أيُّهذا المخلوق المقدس!

لقد طالما أفسدتُ عليكَ هدوءَك الرباني الذهبيّ،

وتعلمتَ مني بعض آلام الحياة الأكثر خفاءً وعمقاً

ودونما شعور يبدأ بالنطق ذلك "الشوق العجيب إلى الهاوية"، إنه ذلك الانجذاب الخفيّ الذي يبحث عن العمق الخاص، وشيئاً فشيئاً يدخل في حمى خفيفة ناشئة عن استياء غير واع. ويزداد العالم اليومي المحيط به إظلاماً أمام بصره المهين في سرعة متزايدة. ومن رسالة له تندفع كلمته كبرق من سحاب متكاثف "لقد مزقني الحب والكراهية". وتلمس حساسيته في اهتياج ما في البيت من الغنى السطحي الذي يفعل في نفوس الناس في بيئته ما تفعله "خمر جديدة في نفوس الفلاحين" ويصور

شعوره العدائي لنفسه إهاناتٍ، إلى أن ينتهي الأمر أخيراً إلى اندفاع خطير. أما ما حدث في ذلك اليوم: كأن يكون الزوج، الذي لم يكن يصبر على علاقة زوجته القائمة على حب الأدب إلاّ على مضض، قد غدا غيوراً فحسب أو أصبح على جانب من الفظاظة أيضاً، فذلك أمر يظل سراً. والأمر الظاهر فحسب هو أن روح هولدرلن ظلت منذ تلك الساعة مصابة، بل ممزقة على نحو عنيف: وكدم منبثق تندفع الأبيات من بين أسنانه المشدود عليها:

لئن متُّ في خِزْي.
ولئن لم تنتقم روحي لنفسها من الوقح،
ولئن هبطت، وقد غلبني عدو الملاك الحارس،
إلى القبر الجبان، فلتنسَني عندها،
ولاتنقذَنَّ عندها اسمي من الانهيار، أنت أيضاً،
أيّهذا القلب الطيّب.

ولكنه لايدافع عن نفسه، ولاينهض متماسكاً في رجولة، فهو يدع نفسه يطرد من البيت كلص ضبط متلبساً، ليقترب عندئذ من الأحبة الذين ظلوا أوفياء له في أيام متفق عليها سراً قرب هومبورج. ويكاد يكون موقف هولدرلن في هذه الساعة الحاسمة موقفاً ضعيفاً كموقف الأطفال، أو موقف النساء، فهو يكتب إلى الممزقة رسائل تفيض حماسة ويرفعها في شعره إلى مقام عروس هيبريون الرائعة، ويزينها على الأوراق المكتوبة بكل المبالغات العاطفية، ولكنه يمتنع عن القيام بأيّ محاولة للظفر بالحية، بالقريبة، بالحبيبة، بالقوة. ولاينتزع، كما فعل شيلنج وشليجل، الزوجة المحبوبة من الرابطة الزوجية الممقوتة بصورة

نارية ليدخلها في حياته غير عابئ بالأقاويل والخطر: ولايعاند القدر قط ذلك الذي يظل أبداً لايقاوم، وينحني دائماً، ويخفض رأسه دائماً في خضوع للقوة الغالبة، ويعلن دائماً بصورة مسبقة أنه مهزوم من قبل الحياة الأقوى منه ـ "العالم شديد الفظاظة بالقياس إليّ" ـ ولابد للمرء أن يسمي هذا الإحجام عن الدفاع جبناً وخَوَراً لو لم يكن وراء هذا الخضوع كبرياء عظيمة وقوة هادئة. ذلك لأن هذا الذي هو أكثر الناس قابلية للفساد يلمس في أعماق نفسه شيئاً لا سبيل إلى تخريبه، إنه يلمس نطاقاً تظل كل قبضة العالم الفظ عاجزة عن لمسه أو تدنيسه. "فالحرية كلمة عميقة ـ عند من يفهم هذه الكلمة. إن نفسي لشديدة الاتقاد في داخلها، وإني لشديد التكدُّر إلى حد لا مثيل له، ولا أمل لي ولا هدف، ولا شرف لي إطلاقاً، ومع ذلك فثمة قوة في نفسي، شيء لايقهر، يتمشى في عظامي برعدة حلوة كلما اختلجت نفسي". وفي هذه الكلمة وحدها، في هذه القيمة يكمن سر هولدرلن. فوراء عجز جسده الخائر المتهافت ذي الأعصاب المنهكة يوجد أسمى أمانٍ للروح (إنها مَنَعة إله). ومن أجل ذلك ليس لكل شيء أرضيّ، في معناه الأخير، من سلطان على ذلك الذي لا سلطان له، ومن أجل ذلك تمرُّ كل الخبرات كمجرد سحب في الضوء الباكر أو الغَسَق على مرآة روحه التي لاتتعكّر. ومهما تكن الأشياء التي تلقى هولدرلن فإنها لاتقدر على أن تتغلغل فيه تماماً، وسوزانهٍ جونتارد أيضاً تبدو لحواسه سيدة عذراء إغريقية في صُورة حلم فحسب، ثم تتلاشى من جديد كحلم يظل يلاحقه بفكره في كآبة. فالامتلاك والخسارة لايمسّان حياته الأعمق، ومن هنا نشأت مناعة العبقري تجاه الجرح مع الحساسية القصوى للإنسان، فعند ذلك الذي

يستطيع أن يخسر كل شيء يتحول كل شيء إلى ربح، ومعاناة الألم تصفّي روحه فتحولها إلى قوة مبدعة، "وكلّما كانت معاناة الإنسان سحيقة الغور كانت قوته سحيقة الغور" ولأن "روحه كلها أهينت"، ولهذا السبب ذاته، يُخْرِج المُسْتَذَلُّ قوته العليا، "جرأة الشاعر":

أوَ لايمتُّ إليكَ الأحياءُ جميعاً بصلة القربى،
أوَ ليست إلهة القدر تغذوك بنفسها، في خدمتك،
ولذلك فلتتحوّلْ بغير مقاومة فحسب،
ماضياً عبرَ الحياة، ولاتخش شيئاً!
ومهما يحدث، فليكن كل شيء مباركاً لك.

فما يأتي من الناس من محنة وكارثة لايقدر على أنْ يفعل شيئاً ضد الإنسان في هولدرلن. أمّا ما ترسله الآلهة إليه من مصير فتتلقاه عبقريته بصدر رحب في قلبها الخافق.

غناء البلابل في الظلام

ما كانت موجة القلب الكبيرة لتزيد في ارتفاعها
هذا الزبد الجميل وكانت خليقةً أن تغدوَ فكراً لو
أن الصخرة القديمة الصماء، القدر، لم تتصدَّ لها.

قد يكون هولدرلن قد كتب تلك السطور التي تحملها إلى الأعالي أعمق قوة أصيلة في تلك الساعة ذات الإظلام المأساوي، وهو نفسه سعيد في غنائه الوحيد: "لم أكن قد بَلَوْتُ هذا قطُّ بهذا الكمال، لم أكن قد بلوت تلك الكلمة القديمة الثابتة، من كلمات القدر التي تقول إن سعادة جديدة تنفتح للقلب حين يطيقها ويصبر على منتصف ليلة الهم، وإن أغنيّة حياة العالم لاتصدح في آذاننا ربَّانيَّةً كغناء البلابل في الظلام إلاّ في الألم العميق". والآن فحسب تقسو الكآبة القائمة على حدس طفولي متحوِّلة إلى حزن مأساوي، ويتعاظم الظلام الكئيب متحولاً إلى قوة إنشاديّة. لقد هَوَتْ نجوم حياته، شيللر وديوتيما ـ والآن يبدأ "غناء البلابل" وحده تماماً في الظلام، ولن يزول هذا الغناء مادامت كلمة ألمانية تعيش، والآن فحسب يغدو هولدرلن "صُلْبَ العود مباركاً في أعماقه" فما يبدعه ذلك الوحيد في تلك السنين القلائل على شفا الهاوية

السحيقة الفاصلة بين الوجد والانهيار هو عمل كامل قد باركته العبقرية: ذلك أن كل القشور والأغلفة التي كانت تغطي نواة كيانه المتوقدة قد نسفت، ويتدفق لحن وجوده الأصيل حراً في إيقاع أغنية المصير التي لا مثيل لها. والآن ينشأ ذلك اللحن الثلاثي الرائع في حياته: القصيدة الهولدرلينية، ورواية هيبريون، ومأساة إمبدوقل، هذه الأشكال المتباينة البطولية الثلاثة لنهضته وسقوطه. ففي الانهيار المأساويّ لمصيره الأرضي فحسب يجد هولدرلن أسمى انسجام فكري.

ويقول بطله هيبريون: "من داس ألمه علا"، وقد قام هولدرلن بالخطوة الحاسمة، فهو يقف مستقبلاً فوق حياته الخاصة، فوق معاناته الشخصية للألم، ما عاد يعاني مصيره باحثاً عنه بحثاً عاطفياً، بل أصبح يعانيه معاناة تقوم على المعرفة المأساويّة، فهو، شأن بطله إمبدوقل عند بركان إتنا[1]: تحته أصوات البشر وفوقه الألحان الخالدة، وأمامه الهاوية النارية، هكذا يقف وحده رائعاً. لقد تلاشت المثل كما تنقشع السحب، بل إن صورة ديوتيما نفسها لاتبدو إلا وسط الظلام خفيفة كما يحدث في الأحلام: والآن تبدأ رؤى قوية في الظهور، رؤية نبوية، نشيد يتسلسل وتبشير حلو الجرس. وثمة هَمٌّ واحد فحسب مازال يلم به إلماماً خفيفاً، ألا وهو غروبه المبكر، قبل أن يترنَّم بأغنية النصر الكبرى، أغنية انتصار روحه. وهكذا يلقي بنفسه مرة أخرى أمام الهيكل الخفي راجياً غروباً بطولياً وموتاً في النشيد:

ألا فامنحوني، أيها الجبابرة، صيفاً واحداً فحسب!

وخريفاً، للنشيد العميق

---

(١) Atna بركان يقع على الساحل الشرقي لصقلية . "المترجم"

ليموت عني قلبي حينئذ، وهو أسهل قياداً،
إذ أشبعته اللعبة الحلوة!

* * *

إن الروح التي لم يتح لها في الحياة حقُّها الرباني
لاتستقر أيضاً، في العالم السفلي،
ومع ذلك فقد وُفِّقَتْ، فيما مضى، إلى المقدس،
الذي شُغِفَ به قلبي، إلى القصيدة.

* * *

ألا مرحباً بك عندئذ، يا هدوء عالم الظلال!
إني لراضٍ، وإن لم يَصْحَبْني عزفي على الأوتار
فلقد عشت ذات مرة، كالآلهة،
ولستُ في حاجة إلى المزيد

غير أن آلهة القدر، الصوامت، لايقطعن الحبل إلاّ إلى أجل قريب، الحبل الذي ضيّق عليه الخناق، ويلتمع المقص في اليد الأقدم. غير أن هناك لا نهاية تملأ هذه الفترة القصيرة: فقد أنقذ هيبريون وإمبدوقل والقصائد، وأنقذ لنا بذلك أسمى لحن ثلاثي للعبقري. ثم يهوي في الظلام. ولاتدعه الآلهة يكمل شيئاً كل الإكمال. ولكنها تدعه هو نفسه مكتملاً.

هيبريون

أتدري، علام أنت حزين؟ إنه لم يتولَّ عنك منذ بضع سنين فحسب، فالمرء لايستطيع أن يقول على وجه الدقة متى كان موجوداً، ومتى أدبر، غير أنه كان، وهو كائن، إنه كائن فيك، إن ما تبحث عنه عالم أفضل، عالم أجمل.

"ديوتيما إلى هيبريون"

يمثل هيبريون حلم هولدرلن الطفولي بالعالم الآخر: فهو يقول في المقطوعة الأولى "مازلتُ أحدس، من دون أن أجد"، ويبدأ ذلك المستهدي بالحس الداخلي بتحويل الحياة إلى شعر قبل أن يعانيها ـ من دون أيّ خبرة ومن دون أيّ معرفة بالعالم، بل من دون معرفة بالصيغ الفنيّة: فروايته رواية قبلية شأن كل روايات الرومانسيين الآخرين، كرواية (آردينجيللو) لهاينزه، ورواية (شتيرنبالد) لتيك، ورواية أوفتردينجن لنوفاليس، رواية سابقة على كل معاناة، مجرد عالم يهرب إليه بدلاً من عالم الحياة الحقيقية، ذلك لأن المثاليين الشبان الألمان يهربون في بداية القرن من الواقع المعادي في صفحات مكتوبة بحماسة جارفة، على حين أن المثاليين الفرنسيين على الطرف الآخر من الراين يفسّرون المعلم نفسه،

جان جاك روسو تفسيراً أفضل. فهؤلاء أرهقهم أن يحلموا فحسب حلماً أبديّاً بالعالم الأفضل: فروبسبيير يمزق قصائده، ومارا يمزق رواياته العاطفية، وديمولان محاولاته الشعرية، ونابليون قصته التي تقتفي أثر (آلام فرتر)، والآن يتجهون إلى قلب العالم على صورة مثلهم الأعلى، على حين يبدّد الألمان طاقاتهم في الحدس والموسيقا. فهم يطلقون اسم الرواية على كتاب نصفه أحلام ونصفه الآخر مذكرات لحساسيتهم المرهفة. وهم يستنفدون طاقة الحلم إلى درجة استهلاك طاقة الحواس، ويطوّحون بأنفسهم عالياً في أنبل ارتعاشات المتعة الذهنية: فانتصار جان باول يعني الذروة والنهاية لتلك الرواية العاطفية إلى درجة لاتحتمل، والتي ربما لم تكن شعراً بمقدار ما كانت موسيقا، تخيّلا على كل أوتار الشعور المشدود في توتر عال، إنه استشراف عاطفي جامح للروح المشرئبّة إلى لحن العالم.

وبين كل هذه اللاروايات - وليغفر القارئ لي الكلمة المتناقضة - المؤثرة النقية الطفولية - الربانيّة تعد رواية (هيبريون) لهولدرلن الأكثر نقاءً والأبلغ أثراً والأكثر طفوليةً أيضاً. فهي تجمع إلى حيرة المتحمس الطفل وعجزه، تحليقَ العبقري القائم على الانتشاء، إنها غير واقعية إلى درجة المحاكاة الساخرة[1] للواقع ومع ذلك فهي تكتسب بهاءً عن طريق إيقاع هذا الزحف الجريء إلى عالم لا ضفاف له، ولابد للمرء أن يستعيد أنفاسه طويلاً ليتمكن من إحصاء جوانب الإخفاق في هذا الكتاب الذي يمسّ شغاف القلوب فيما يتصل بالنضج، والتي لايمكن للمرء أن يستشعرها في أغلب الأحيان. ولكن المرء يملك الشجاعة

(١) Parodie.

فحسب (تجاه الحب الأعمى الآخذ في الظهور عند هولدرلن، والذي يسعى، كما هو الأمر عند جوته أيضاً، إلى اكتشاف أكثر الأشياء إخفاقاً من حيث كونها جليلة مهيبة) إن المرء يملك شجاعة تأويل ضرورة الإخفاق المطلقة بالاستناد إلى أعمق ميل في العبقرية الهولدرلينية دونما حرج. إنه، قبل كل شيء، ليس كتاب حياة. لقد كان هولدرلن صديقاً للإنسان في تلك الأيام ودائماً، غير أهلٍ لأي ضرب من ضروب علم النفس التركيبي.

"أي صديقي، أنا لاأعرف نفسي، إني لاأعرف الناس أبداً".

وذلك ما كان قد أنشده بنفسه في رؤية مشرقة: والآن يجرب نفسه في "هيبريون" رجل لم يكن قطّ قريباً من الناس، في مجال تصوير الشخصيات، ويصف جواً (جوّ الحرب) لايعرفه، وأرضاً (هي اليونان) لم يوجد فيها قط، وعصراً (هو العصر الحاضر) لم يُعنَ به قط. وهكذا يضطرّ، وهو أكثر الناس نقاءً وغنى، في عالم حدسه، إلى أن يستعير قدراً كبيراً على نحو غير مناسب من كتب غيره لتصوير العالم، فقد أخذَت الأسماء من روايات أخرى في غير جهد، ونقلت المناظر الطبيعية الإغريقية من وصف رحلة شاندلر ببساطة، واقتُفِيَ أثر مؤلفات معاصرة في المواقف والشخصيات بأسلوب تلميذ، فالخرافة مفعمة بالأصداء الخافتة، وصيغة الرسائل مقلّدة، والعنصر الفلسفي لايكاد يعدو أن يكون مجرد صدى شعري صادر عن كتابات وأحاديث. - وما لنا لانتكلم بصراحة - فليس في هيبريون ما هو ملك لهولدرلن سوى ما هو أكثر عناصرها أصالة، ألا وهو التحليق الهائل للحسّ، ذلك الإيقاع المتوثّب للكلام الذي يتحرّق في جماله شوقاً إلى اللانهائي. وفي المعنى الأسمى تعد هذه الرواية مجرد موسيقا.

وإذاً ففي وسع المرء أن يضغط المحتوى الفكري لهيبريون الذي يملكه هولدرلن شخصياً ضمن غلاف جوزة: فمن السموّ الغنائي للكلمة الصادحة لاتتحرّر في الحقيقة إلاّ فكرة واحدة، وهذه الفكرة هي - كما هو الأمر دائماً عند هولدرلن - في جوهر الأمر، شعورٌ، إنها شعوره الوحيد القائم على المعاناة بعد إمكان التوحيد بين العالم الخارجي والعالم الداخلي، إنه تنافر[1] الحياة الثنائي، ضم الداخل إلى الخارج الآن في صورة عليا من صور الوحدة والنقاء، وتأسيس "ثيوقراطية الجميل" على الأرضين - هذا ما يغدو الآن المهمة المثالية للفرد وللعالم. وكذلك يرفع الفتى، هيبريون ذو الحماسة اللاهبة، صلاته إلى الأعالي في ديانة التوحيد السامية قائلاً: "أيتها الطبيعة المقدسة، أنت نفسُك في داخلنا وخارجنا، ويجب ألاّ يكون من الصعب أن أوحّد بين ما هو خارج نفسي وبين ما هو ربّاني فينا. وفي هولدرلن لاتتردد أنفاس إرادة شيلنج الكلامية الباردة، بل تتردد أنفاس إرادة شيللي المستعرة في الاندماج العنصري بالطبيعة، أو شوق نوفاليس إلى نسف الغشاء الرقيق بين العالم والأنا ليفيض منتشياً في جسد الطبيعة الدافئ. والآن تظهر عند هولدرلن وحده من جديد، وعلى نحو خاص يمتاز به، في إرادة الشاعر الأصيلة التواّقة إلى تفرّد الحياة وإلى تفرّد الروح، أسطورةُ عمرٍ سعيد للبشرية، إذ إن هذه الحالة كانت غائبة في اللاشعور غياباً آركاديّاً[2] كما يظهر الإيمانُ الديني "بعمر ثان للبشرية". فما كان الآلهة يهبونه قديماً وكان الجاهلون يعبثون به من دون جدوى، وهو هذه الحالة المقدسة، إنما

---

(١) Disharmonie.

(٢) نسبة إلى آركاديا ، بلاد الرعاة عند الإغريق . "المترجم"

ينشئها الفكر المكافح لنفسه من جديد بكدح القرون، "لقد انطلقت الشعوب من التناغم الطفوليّ، وسيكون تناغم الأرواح بداية تاريخ جديد للعالم. وسيكون هناك جمال فحسب، وسيتحد الإنسان والطبيعة في ربّانية شاملة"، ذلك لأنه ما من حلم يمكن أن يلمّ بالإنسان من دون أن يمثله واقع ما - كما يستنتج هولدرلن بتسليم مفاجئ -: "فالمثال هو ما كان طبيعةً ذات مرة". وهكذا يجب أن يكون العالم الذهبي الرائق قد وجد ذات مرة مادمنا نتوق إليه، وبما أننا نتوق إليه فإن إرادتنا تُنْشئه مرة أخرى. يجب علينا أن ننشئ إلى جانب إغريق التاريخ إغريقاً جديدة، إغريقاً للفكرة: تكون هي نفسها بمنزلة جده الألماني الأكثر نبلاً، ويُكَوِّن هولدرلن هذا الوطن الشامل الجديد في القصيدة.

والآن يبحث رسول شباب هولدرلن في كل الأجواء عن هذا "العالم الأجمل" فالمثال الأول عند هيبريون (وهو ظل هولدرلن المشرق) يصبح الطبيعة التي توحّد كل شيء، غير أنها لاتقدر هي أيضاً على تبديد الكآبة الفطرية عند ذلك الباحث أبداً. وهكذا يمضي في بحثه ملتمساً الانصهار في الصداقة: ولكنها لاتشبع، هي أيضاً، جموح قلبه. ثم يبدو أن الحب يمنحه الارتباط السعيد: ولكن ديوتيما تتوارى، وهكذا يَغْرُب هذا الحلم ولمّا يكد يبدأ. والآن ينبغي أن يكون ملاذه البطولة، الكفاح من أجل الحرية: ولكن هذا المثال أيضاً يتحطم على صخرة الواقع الذي يهبط بالحرب إلى مستوى النهب والفظاظة والقتل. ويجري الحاج المشوّق وراء آلهته حتى موطنها الأصلي: ولكن بلاد الإغريق ما عادت هيلاس، إذ إن جيلاً غير مؤمن يجرّد المكان الصوفي من قدسيته. وما عاد هيبريون ذو الحماسة العارمة يجد الكمال، في أي مكان، ما عاد يجد التوافق في

أي مكان. ويتبيّن بصورة حدسية القدر الرهيب الذي كتب عليه أن يأتي إلى هذا العالم قبل أوانه أو بعد أوانه، إنه يستشعر "ما في قرنه من استحالة الشفاء". لقد عاد إلى وعيه وتمزّق.

غير أن شمس الفكر، العالم الأجمل، قد هبطت،
وإنما تصطرع الأعاصير في ليلة صقيع.

وحين يطارده هولدرلن الآن، مستسلماً لغَضْبَةٍ بالغة القوة، إلى ألمانيا حيث شهد هو بنفسه في الإنسان الفرد، فوق ذلك، لعنة التجزؤ، والتخصص، والتخلص من الكل المقدس للحياة، هنالك يتعالى صوت هيبريون إلى إنذار رهيب إلى الحد الأقصى، فكأن المتنبِّئ يرى خطر الغرب كله يستفحل، النزعة الأمريكية، المكننة، تجريد القرن المتقدم من روحه، وهو القرن الذي يعلّق عليه الأمل في "ثيوقراطية الجميل" بشوق لاهب.

لقد جُبِلوا على عملهم الخاص، وحده
ولايسمع في المصنع المزمجر إلا صوت ذلك العمل...
ومع ذلك فإن جهد البائسين يظل دوماً
عقيماً، كربّات الانتقام.

ويتحوّل تحلُّل هولدرلن من الحاضر إلى إعلان حرب على العصر، على الوطن، حين يرى أن إغريقه الجديدة، بلاده جرمانيا، لمّا تظهرْ بعدُ في ألمانيا، وهكذا يرفع عقيرته، وهو أكثر أبناء شعبه إيماناً، باللعنة الرهيبة التي هي أقسى من أيّ كلمات قالها ألماني عن شعبه في حب ممزق مقطع الأوصال. فذلك الذي خرج إلى العالم باحثاً يهرب إلى عالمه الآخر خائب الألم، عائداً إلى الإيديولوجيا. ويقول: "لقد فرغت من

ممارسة الحلم المتصل بالقضايا البشرية"، ولكن إلى أين يهرب هولدرلن؟ أمّا الرواية فليس فيها من جواب. لقد أجاب جوته في رواية "فيلهلم مايستر" وفي رواية "فاوست" بقوله: إلى العمل؛ ونوفاليس بقوله: إلى الأسطورة، إلى الحلم، إلى السحر المؤمن. أما هيبريون الذي يسأل فحسب ولايبدع قط، فيظل من دون جواب: "إنه يحدس فحسب، من دون أن يجد".

موسيقا حدس ـ تلك هي رواية هيبريون، لا أكثر، فليس هناك وجه حقيقي، ولا عمل كامل. وإن المرء ليشعر، حتى بدون تمحيص لغوي، أن مستويات شتى من السنين ومن الإحساس تتداخل هنا على نحو فوضوي، وإن اكتئاب رجل خائب الأمل يكمِّل في استياء وفي أعمق حالة من حالات الانقباض ما بدأه الفتى في صخب التخطيط الحماسي بسرور. إن تعب الخريف يجثم على الجزء الثاني من الرواية: فالضوء الإيقاعي للوجه الهولدرليني ما عاد يرسل بريقه إلاّ خافتاً مظلماً، ويتبيَّن المرء بشيء من الجهد "أنقاض أفكار سبق تنسيقها" في الظلمة المندفعة. إن رواية هيبريون لهي قطعة من شبابه. إنها حلم لم يحلم به إلى النهاية ـ غير أن كل ما لم يفعله وكل ما فعله في غير جدوى يتلاشيان في إيقاع اللغة الرائع، تلك اللغة التي تسيطر على الحواس في الظلام كما تسيطر عليها في الحماسة بدرجة واحدة من النقاء والسعادة. وليس في النثر الألماني نثر أنقى ولا أكثر تحليقاً مجنَّحاً من هذه الموجة الصادحة التي لاتنقطع ولا بمقدار نَفَس واحد. وليس هناك أثر أدبي ألماني له مثل هذا الإيقاع الذي لا شذوذ فيه ولا انقطاع، ومثل هذا التوازن في اللحن المحلِّق المتعالي، فهذا النثر الصاخب الجياش يملأ كل

شيء ويتـــــغلغل إلى كل شيء ويرفع كل شيء، إنه ينفخ أردية الشخصيات غير الحقيقية حتى ليبدو أنها تسبح في الهواء وتعيش حقاً، ويملأ الأفكار الفقيرة بدفقة لغوية يبلغ من قوتها أن هذه الأفكار تجلجل كأنها معرفة سماوية، والأراضي، الأراضي غير المرئية، تزهر وقد حلّقت بها هذه الموسيقا، كحلم ملون. إن عبقرية هولدرلن تأتي دائماً مما لايمكن إدراكه، ولايمكن قياسه: إن لها دائماً جناحاً، وهي تهبط دائماً من عالم علوي إلى القلب الذي تتملّكه الدهشة، وهو ينتصر دائماً، وهو الأضعف في الفن وفي الحياة، بالنقاء والموسيقا.

موت إمبدوقل

وفي وضوح، كالنجوم الهادئة، تبزغ
شخصيات نقية من الشك الطويل.

يعدُّ إمبدوقل التصعيدَ البطوليَّ لشعور هيبريون، الذي ما عاد مرثيةً حدسية، بل أصبح مأساة معرفة المصير: فما يحدث هناك إيقاعاً غنائياً في أغنية المصير يصطخب هنا مرتفعاً إلى نشوة درامية. لقد نشأ من الحالم، الباحث الذي لايقرُّ له قرار، البطلُ، العارفُ، الذي لايهاب؛ لقد ارتقى هولدرلن درجة هائلة، منذ أن "أهينت روحه كلها"، نحو التسليم الطوعي للقدر، ذلك التسليم القائم على الورع الإغريقي القديم. ومن أجل ذلك يغدو الحزن الخفي الذي يخيِّم على كلا الأثرين الأدبيين من حيث الموسيقا ذا لون مختلف كل الاختلاف. فهو في هيبريون مجرد كُدْرةٍ صباحية، غير أنه أصبح في إمبدوقل سحابة متجهمة مظلمة توّاقة إلى لقاء المصير. لقد تم الآن تصعيد الشعور بالمصير تصعيداً بطولياً إلى شعور بالانهيار: فإذا كان هيبريون الحالم مازال يهتم بالحياة النبيلة، بالنقاء ووحدة الوجود، فإن إمبدوقل الذي خمدت فيه كل الأحلام متحولة إلى معرفة سامية، ما عاد يسعى وراء حياة عظيمة، بل إلى مجرد موت عظيم.

من أجل ذلك تفوق شخصية إمبدوقل بمقدار واضح شخصية هيبريون الحماسي المضطرب الهزيل: فهنا يُضْرَبُ في القصيدة على إيقاع أعلى، ذلك لأن ما يُكشَفُ عنه هنا ليس معاناة الإنسان العريضة للألم، بل هو محنة العبقري المقدسة، فتَألُّم الفتى يتعلق به نفسه وبالأرض، وهو جزء مشترك، يَعْلَقُ بكل شباب - فأمّا تألّم العبقري فهو تراث اسمي، يتصل به نفسه حقاً، ومثل هذا التألم "مقدس" - "فَألَمُهم يتصل بالآلهة".

إنه موت في الجمال، الموت الحر بشعور غير محطم من الروح بمجموعها، كذلك أراد هولدرلن أن يصوِّره لنفسه (إذ ما أشدَّ ما كان قربه إلى هذا التصميم في أيام تحطيم النفس تلك!). فبين أوراقه يشير مشروع أوَّلي إلى مسرحية هي "موت سقراط". وإذاً فقد كان الهدف أولاً تكوين أفولٍ حكيم، أفولٍ بطولي حر. ولكن سرعان ما تزيح صورة إمبدوقل المتوارثة التي تغشاها الظلال صورة سقراط المتشكّك الذكي جانباً، ولم يُنْقَل إلينا من مصيره إلاّ الكلمة ذات المغزى وهي أنه "كان يفخر بكونه شيئاً أكثر من البشر الفانين المحكوم عليهم بالفساد المتعدد الوجوه". وشعوره هذا بنفسه على أنه كائن آخر، وأعلى، وأنقى يجعل منه الجدّ الروحي لهولدرلن، ويلقي إليه هولدرلن بكل خيبة أمله من العالم الممزّق، المتبلور أبداً، عبر القرون. أما الفتى هيبريون فلم يستطع أن يهديه إلاّ حدسَه المفعم حماسةً للفن وشوقه المضطرب ونفاد صبره الباحث - أما إمبدوقل، "الرجل الغريب دائماً"، فيمنحه ارتباطه الصوفي بالكون، ووجده وحدسه الأعمق بالأفول - لم يكن يقدر في هيبريون إلاّ على التعبير عن نفسه بالشعر والرمز - أما في إمبدوقل فيرتقي الممتَحَن بنفسه إلى المستوى البطولي، فهنا تحقق مثله الأعلى وهو أن يسبح في

الفضاء مرتفعاً كله بمجموع إحساسه في صورة مشخَّصة مجنحة.

إن امبدوقل الأجْريجنتي[1] هو، كما تعبر عن ذلك رسالة هولدرلن الأولى في إشارة واضحة، "عدو لدود لكل وجود ذي جانب واحد" وهو يعاني من الحياة، من البشر، لأنه لايستطيع أن يشاركهم الحب والحياة بقلب حاضر كل الحضور، مشاركةً داخلية صحيحة شأنَ الإله، وفي حرية وانبساط مثله".

ومن أجل ذلك يمنحه هولدرلن أخفى أسراره، وهو استحالة انقسام الشعور، ويتمتع إمبدوقل، من حيث كونه الشاعرَ العبقريَّ الحقيقي، بنعمة الارتباط الشامل و"القرابة السماوية" تجاه الطبيعة الخالدة. غير أن طاقة الوجد عند هولدرلن سرعان ما ترفعه إلى ما هو أعلى من ذلك، إذ تجعل منه ساحر الفكر:

إنه ذلك الذي كشف الربانيُّ الحجاب أمامه
في ساعة بهجة طاغية، في يوم مقدس،
والذي أحبه الضوءُ والأرض
والذي أيقظت الروحُ، روحُ العالم، روحَه

ولكن من أجل هذا الشمول الكليّ ذاته يعاني المعلم من صورة الحياة الممزقة، إنه يعاني من "ارتباط كل ما هو موجود بقانون التوارث والتعاقب[2]"، ومن أن الدرجات والعتبات والأبواب والقيود تقسم الحي أبداً، ومِنْ أنّ أسمى حماسة لاتستطيع أن تصهر تجزُّؤ الإنسان في وحدة نارية، وهكذا يدفع هولدرلن بمعاناته الخاصة، وهي الصراع بين إيمانه الخاص وبين خواء العالم وفراغه، إلى المستوى الكوني: فهو يغرق

---

(١) نسبة إلى مدينة أجريجنت الإغريقية المهمة على ساحل صقلية الجنوبي. "المترجم"

(٢) Sukzession.

إمبدوقل بأسمى ما في حياته من ألوان الافتتان، بوجد الإلهام، ولكنه يغرقه أيضاً بأعمق ما ينطوي عليه فراغه من ألوان الانقباض والاكتئاب. ذلك لأن إمبدوقل لايعود الرجلَ القويَّ، في اللحظة التي يظهره فيها هولدرلن. فقد هجرته الآلهة (والآلهة في تفكير هولدرلن هي الإلهام)، و"انتزعت منه قوته"، لأنه يفرط في الاعتداد بسعادته، في خيلائه، بجموح ثَمِل:

ذلك لأن الرب الحكيم
يكره النموّ في غير وقته

غير أن الشعور بالتفرّد كان قد تحول عند ذلك الرجل إلى افتتان سعيد، فقد ارتقى به طيران فيطون إلى مكان عال في السموات، حتى توهّم أنه إله، وجعل يفخر بنفسه قائلاً:

لقد تحولت الطبيعة المفتقرة إلى سيد، إلى خادم، لي
وإذا كانت مازالت ذات شرف، فإنما يصدر شرفها عني
فماذا كان يمكن أن تكون السماء، والبحر، والجزر والكواكب،
وما يقع أمام ناظِرَيْ الإنسان؟
ماذا كان يمكن أن يكون هذا العزف الميت على الأوتار
لو أنني لم أمنحه اللحن واللغة والروح؟
وماذا يبلغ شأن الآلهة وروحها إذا لم أُبَشِّرْ بها.

والآن زالت عنه النعمة، وسقط عائداً من اكتمال القدرة الهائلة إلى العجز الهائل. ويبدو "العالم الغني بالحياة" لذلك الذي ضرب عليه الصمت حجابه "ملكاً مفقوداً"، ويمر صوت الطبيعة من فوقه خاوياً، إذ ما عاد يبعث في صدره لحناً، لقد هبط عائداً إلى الأرضيّ. وهكذا

تَتَصعَّد معاناة هولدرلن الأصلية، وهي السقوط من سموات الحماسة إلى العالم الواقعي وعلى نحو مسرحي، ويتحول كل العار الذي يصبر عليه في تلك الأيام إلى مشهد جليل. ذلك لأن الناس يعرفون العبقري على الفور في عجزه، ويندفعون في خبث وحقد ونكران للجميل نحو ذلك الأعزل، ويطردون إمبدوقل من مدينته وداره، كما أخرجوا هولدرلن من البيت والحب، إنهم يطردونه إلى أعمق وحدة.

غير أن الشخصية الآفلة تنهض رائعة، هنا في شموخ بركان إتنا، في العزلة المقدسة، حيث تنطق الطبيعة مرة أخرى، وتنهض القصيدة البطولية رائعة. ولا يكاد إمبدوقل يشرب من نقاء ماء الجبل البلوري الرائق حتى يتسرب نقاء الطبيعة من جديد إلى دمه بصورة سحرية.

ويبزغ بيني وبينكِ
الحب القديم من جديد

وعن الحزن تنشأ المعرفة، وعن الضرورة تنشأ مواءمة بهيجة. ويتبيّن إمبدوقل الطريق إلى العودة، إلى الرابطة الأخيرة، فهو يخرج، متجاوزاً البشرَ، إلى العزلة، ومتجاوزاً الحياة إلى الموت. إن الحرية الأخيرة، العودة إلى الكون، هي الآن أكثر أشواق هولدرلن انطواء على السعادة والنعيم، وفي بهجة يتقدم ذلك المؤمن بالعالم إلى تحقيق هذه العودة:

إن أبناء الأرض ليُجْفِلون، في أغلب الأحيان، من الجديد والقريب...

ويحرصون، وقد كبَّلَهُم الملك، على تأمين النجاح،
ولايبلغ تفكيرهم في الحياة مدى أبعد،

ومع ذلك فلابد لهم آخر الأمر ـ وهم الخائفون ـ من أن يخرجوا،
ويعود كل امرئ إلى عنصره، إذ يموت حتى ينتعش هناك،
في شباب جديد، وكأنه في حمّام.
لقد منح البشر المتعة الكبرى، وهي أنهم يجدّدون شبابهم بأنفسهم.
ومن الموت المطهر ـ الذي اختاروه لأنفسهم بأنفسهم في الوقت المناسب ـ تنشأ الشعوب نشأة لاتقهر، وكأنها تخرج من نهر أخيل في العالم السفلي.

"ألا فامنحوا أنفسكم للطبيعة، قبل أن تأخذكم". وتجيش فكرة الموت الحر في نفسه رائعة، وقد فهم الحكيم المعنى السامي للأفول في الوقت الملائم، إنه القسر الداخلي الكامن في موته، فالحياة تُفْسِد بالتمزيق، والموت يحفظ النقاء بالانحلال في الكون. والنقاء هو قانون الفنان الأعلى، فليس عليه أن يحافظ على سلامة الوعاء، وإنما عليه أن يحافظ على سلامة الروح:

لابد أن يولّي في الوقت المناسب ذلك الذي تتحدث الروح عن طريقه
وإن الطبيعة الربانيّة لتكشف عن نفسها، على نحو رباني، عن طريق البشر
وكذلك يعرفها الجنس الذي يجرب كثيراً من جديد
ولكن الإنسان الفاني الذي أترعت قلبه بمتعتها بشّر بها
ألا فدعوها حينئذ تحطم الوعاء.
لئلا يفيد في استعمال آخر
ولئلا يتحول ربانيٌّ إلى شيء من صنع الإنسان
ألا فدعوا هؤلاء السعداء يموتون، دعوهم،

قبل أن يتلاشوا في العَسَف والزُخرف الفارغ والعار،
دعوا الأحرار يضحون بأنفسهم للآلهة حباً لها في وقت مناسب
فالموت وحده يستطيع أن ينقذ ما هو مقدس في الشاعر، وأن ينقذ الحماسة التي لم تتحطم ولم تدنسها الحياة، والموت وحده هو الذي يستطيع أن يخلّد وجوده أسطورة
ذلك لأنه لايليق به غيرُ هذا، وهو الذي يكشف عنه الربانيُّ الغطاء،
في ساعة بهجة طاغية، في اليوم المقدس،
والذي أحبه الضوءُ والأرضُ،
والذي أيقظت الروحُ، روحُ العالم، روحَه الخاصة.
ومن الشعور القَبْلَي بالموت يشرب آخر الحماسات وأسماها، وكالبجع في ساعة الموت تنبثق روح ذلك الموصَد مرة أخرى في موسيقا.. في موسيقا تصدح رائعة ولاتنتهي. ذلك لأن التراجيديا تتميز وتتضح هنا، أو تتبدد، بالأحرى، سابحة في الهواء. وفوق هذه السعادة - الكامنة في انحلال النفس - ما عاد ارتقاء هولدرلن ممكناً. ما عاد يجيب من الأسفل بعدُ إلاّ جوقة فولاذية لصوت المخَلّص المتلاشي، وكأنه يذوب في الأثير، يسبح بحمد القدر، الضرورة الأبدية:
هذا ما كان يجب أن يحدث
هكذا يريد الروح
وهذا هو الوقت الملائم
ذلك لأننا كنا، نحن العميان، ذات مرة،
في حاجة إلى المعجزة
وتمجد الأنشودة المقابلة ما لايمكن إدراكه، في خاتمة سامية.

ألا إن ربه لعظيم

وإن المضحى به لعظيم

ويظل هولدرلن بآخر كلمة من كلماته، وبآخر نَفَس من أنفاسه، ممجِّدَ القدر، والعبد الورع، الذي لايتزعزع ورعه، للضرورة المقدسة.

ولم يكن الشاعر في هولدرلن، الصائغ السامي، قطُّ على هذه الدرجة من القُرْب من العالم الإغريقي كما كان في هذه التراجيديا التي تبلغ الذروة البطولية للعهد الإغريقي القديم بمعناها الثنائي القائم على التضحية والسمو الجليل، بلوغاً أقوى وأنقى من أيّ مأساة ألمانية أخرى. فما أخفق فيه جوته في روايته (تاسّو)، لأنه تناول عذاب الشاعر في محن مدنية فحسب، في الاستياء الناجم عن الغرور، وظلمة الطبقات، وجنون الغرام القائم على التعاظم، هذا كله يتحقق هنا بنقاء العنصر المأساوي: فقد تجرد إمبدوقل - بحكم كونه عبقرياً - كل التجرد من شخصيته وغدت مأساته مأساة الشعر، مأساة الإبداع على وجه الإطلاق. فلا ذرّة من الحوادث العَرَضية التافهة، ولا رقعة لسد الفراغ المسرحي يدنسان النسق المتناغم الجياش لهذا الزحف الدرامي، ولا نساء يعرقلن الارتفاع بالقيد الشهواني، ولا خدم ولا عبيد يحشرون أنفسهم في الصراع الرهيب الدائر بين الوحيد والآلهة الحبيبة: وكما هو الحال في تقوى دانتي وكالديرون والعهد الإغريقي القديم يفتح مجال هائل في إيمان، فوق المصير الفردي، وهكذا تدور المأساة عبر سماء العصور المفتوحة. وليس هناك مأساة تنمو كهذه نمواً طبيعياً من منزل الساحة الإغريقية الخشبي، من السوق المفتوحة، من العيد، من التضحية: في هذه القطعة (وفي تلك القطعة الأخرى، جيسكارد) تحقق العالم الإغريقي القديم مرة أخرى بإرادة الروح ذات العاطفة الجامحة.

القصيدة الهولدرلينية

إن ما ينبثق في صفاء لهو لغز وقلما يجوز للأنشودة
أن تكشف عنه، ذلك لأنك ستظل كما بدأت

ليس للقصيدة الهولدرلينية من المجموع الرباعي الإغريقي للعناصر ـ الماء والنار والهواء والتراب ـ إلا ثلاثة: فالتراب غير موجود بينها، وهو العكر واللاصق، الرابط والمُشكِّل، رمز المرونة والقسوة. فقصيدته قُدَّت من النار التي تجري متذبذبة إلى الأعلى، رمز الاندفاع الجامح، والعروج الأبدي، إنها خفيفة كالهواء، وهي سِباحة خالدة في الفضاء، تَنَقُّل سحب، وريحٌ مدويّة، وهي نقية كالماء، شفافة. فكل الألوان تشع ملتهبة من خلالها، وهي دائماً مضطرمة، صعود وهبوط لايتوقفان، تنفسٌ أبدي للروح المبدعة. وليس لها جذور ممتدة نحو الأسفل، وليس لأبياتها لصوق بالمعاناة، إنها ترتفع دائماً في عداء، عن التراب الثقيل الخصب: فثمة شيء لا وطن له ولايقر له قرار، يرتبط بها جميعاً، شيء من سحب مهاجرة من السماء سرعان ما يلهبها شفق فجر الحماسة، وسرعان ما يخيّم عليها ظل الكآبة بعتمته. ولكنها تتنقّل دائماً في الأعلى، في الجو الأعلى، الأثيريّ، متحلّلة دائماً من الأرض، لاتبلغها

وطأة الحواس، ولايحس بها إلا الشعور. وقال هولدرلن ذات مرة عن الشعراء: "إن روحهم تتردّد في الأغنية"، وفي هذا التردد والسباحة في الهواء تنحل المعاناة متحولة إلى موسيقا، انحلالاً يعادل في كماله النار إذ تتحول إلى دخان. كل شيء يتجه اتجاهاً علويّاً: "بالحرارة تندفع الروح نحو الأعلى"، وبالاحتراق والتبخر والارتقاء بالمادي يتسامى الشعور. وإذاً فالشعر في معناه الهولدرليني هو دائماً انحلال المادة الصلبة، الترابية، وتحولها إلى روح، إعلاء العالم بتحويله إلى روح العالم، غير أنه لايكون أبداً تكثيفاً وتكتيلاً وتحويلاً إلى مادة ترابية. فقصيدة جوته، حتى أكثرها ذهنيّة، تظل دائماً ذات مادة، ويمكن الشعور بخصبها، ويكاد المرء يحيط بها بكل حواسه (على حين تفرّ قصيدة هولدرلن تلكَ سابحةً في الفضاء). ومهما يكن من إعلائها فإنها لاينقصها قط تلك البقية من الجسديّة الدافئة، نكهة عصر، وعمر، وطعم مالح للأرض والمصير، فهناك دائماً جزء من الفرد (يوهان فولفجانج جوته) في القصيدة، وقطعة من عالمه. أما قصيدة هولدرلن فهي مجردة من الفرديّة تجريداً واعياً، وهو يقول بشيء من الغموض ولكن بصراحة: "إن الفرديَّ يتعارض مع النقيّ الذي يدركه" وبهذا النقص في المادة تتمتع قصيدته الآن بتوازن خاص، إنها لاتستقر في نفسها على نحو دائري، بل تتماسك كما تتماسك الطائرة بفعل قوة الاندفاع وحدها: ويظل يتملك الشعور بالملائكيِّ، هذا النقي، الأبيض، الذي لا جنس له، والسابح في الفضاء، هذا المرور من فوق العالم كمجرد حلم، هذا الذي فقد وزنه في القيم، والمُخلّص في لحنه الخاص. إن جوته يصدر في شعره عن الأرض، وهولدرلن يمر بشعره مروراً عابراً: فالشعر عنده (كما هو

عند نوفاليس، وعند كيتس، وكل العباقرة الذين ماتوا مبكرين) التغلبُ على الثقالة، وتلاشي التعبير في الرنين، والعودة إلى العنصر الفياض.

غير أن التراب، الثقيل، القاسي، هذا العنصر الرابع من عناصر الكون، لايسهم ـ كما قلت آنفاً ـ في التركيب المجنّح للقصيدة الهولدرلينية: فهو عنده السفليُّ فحسب دائماً، إنه الوضيع، المعادي الذي ينتزع نفسه منه، الثقالة التي تذكره أبداً تذكيراً جدياً بترابيّته. غير أن التراب أيضاً يحتوي طاقة فنيّة مقدسة بالقياس إلى المصور، فهو يأتي بالمتانة ويرسم الخطوط العريضة، ويوفر الحرارة وقوة الحركة، إنه يوفر فيضاً ربانياً لذلك الذي يعرف كيف يستفيد منه. وقد يكون بودلير ـ الذي يصور منطلقاً كل الانطلاق من موضوعية المواد الأرضية، بعاطفة روحية مساوية ـ القطبَ الغنائي الكامل المقابل لهولدرلن هنا. فقصائده التي نشأت نشوءاً كاملاً عن التكثيف أو الضغط (بينما نشأت قصائد هولدرلن تلك عن الانحلال أو الذوبان) تصمد من حيث كونها تماثيل فكرية أمام اللانهائي، كما تصمد موسيقا هولدرلن. وبلوريّتُها النقية ونزوعها المُشْرئبُّ ليسا أقل نقاءً من شفافية هولدرلن البيضاء وسباحته في الفضاء. وهما يقفان أحدهما قبالة الآخر وجهاً لوجه كالأرض والسماء، والمرمر والسحاب. غير أن تصعيد الحياة وتحويلها إلى صورة، صورة منحوتة أو موسيقية، هما تصعيد وتحويل كاملان عند كليهما: فما يفيض بينهما في أشكال متغيرة لاتنتهي من الارتباط والتحرر هو انتقال رائع، غير أنهما يشكلان الحدود، الحد الأقصى للتكتل والالتحام، والحد الأقصى للانحلال. وفي قصيدة هولدرلن يبلغ من كمال هذا التلاشي للماديّ الملموس ـ أو كما يقول

بأسلوب شيلر: "إنكار العرضي العابر" - ومن إبادة الموضوعي التي لاتبقي ولاتذر، أنَّ العناوين تثبت فوق الأبيات في كثير من الأحيان فارغة كل الفراغ من طريق المصادفة. وليقرأ المرء على سبيل التجربة القصائد الغنائية الثلاث (إلى الراين)، و(إلى الماين)، و(إلى النيكر)، ليحس بمدى التقدم الكبير الذي يحرزه فيه التجريد من الشخصية حتى في المنظر الطبيعي: فالنيكر يجري في بحر أتيكا[1] الماثل في حلمه، ومعابد الإغريق تلتمع على ضفاف الراين، وحياته الخاصة تنحل إلى رمز، وتتجرد سوزانه جونتارد من صورتها الحسية متخذة صورة ديوتيما غير اليقينية، ويتحول الوطن الألماني إلى جرمانيا صوفية: فما من أثر للأرضية، وما من خَبَثٍ من مصيره الخاص يتخلف بعد عملية الاحتراق الغنائية. وعند هولدرلن لاتتحول المعاناة إلى قصيدة (كما يحدث عند جوته)، بل تتلاشى المعاناة، وتتبخر، في القصيدة، إنها تنحل انحلالاً كاملاً، انحلالاً لايبقي ولايذر، في سحابة ولحن. وهولدرلن لايحول الحياة إلى شعر، بل يهرب من الحياة إلى القصيدة بحكم كونها الواقع الأسمى والأصدق لوجوده.

غير أن هذا النقص في القوة الأرضية، وفي التحديد الحسي، وفي الصور المنحوتة، لايجرد الموضوعي والشيئيَّ في القصيدة الهولدرلينية من جسدهما فحسب. فالوسط أيضاً، واللغة نفسها أيضاً ما عادا مادة مشبعة أرضية، خصبة، ذات نكهة ولون وطعم، بل أصبحا مجرد مادة لينة سحابية نفاذة الشعاع. ويقول ذات مرة على لسان بطله هيبريون: "اللغة فيض كبير"، ولكنها ليست إلا فيضاً للمعرفة التواقة؛ ذلك لأن

---

(١) بحر ينسب إلى شبه جزيرة أتيكا الواقعة في الجنوب الشرقي من بلاد اليونان . "المترجم"

مفردات هولدرلن ليست بالغنية على الإطلاق، لأنه يرفض أن يغترف من النهر الكبير المترع: فهو يرفع الكلمات المنتقاة من الينابيع النقية فحسب، في اقتصاد ووجل. وقد لايشكل تراثه اللغوي الغنائي عُشْرَ تراث شيلر، وعُشَيْر تراث جوته اللغوي (الإتيمولوجي) الذي كان يغترف بيد قوية لاتَهِنُ قطُّ من لغة الشعب والسوق ليأخذ عنه صياغته وليحدد نفسه من الناحية التصويرية. إن الينبوع اللغوي عند هولدرلن لايملك مطلقاً، على ما فيه من نقاء وغربلة فائقتين، شيئاً فياضاً متدفقاً، وليس فيه قبل كل شيء جوانب متعددة ولا لُوَيْنات[1].

على أنه كان يعي هو نفسه ـ وعياً كامل الوضوح ـ هذا التقيد العنيد وخطر هذا التخلي عن الحسي. ويقول: "لاتنقصني القوة بمقدار ما تنقصني الخفة، ولاتنقصني الأفكار كما تنقصني اللوينات، ولاأفتقر إلى لحن رئيسي، افتقاري إلى ألحان منتظمة في أشكال ووجوه متعددة، ولاأفتقر إلى الضوء كما أفتقر إلى الظل، وهذا كله يرجع إلى سبب واحد: فأنا أخاف كثيراً مما هو وضيع وعادي في الحياة الواقعية". وهو يؤثر أن يظل فقيراً، وأن يبقي لغته في نطاق محدود، على أن يدخل إلى جوه المقدَّس قدراً ضئيلاً من غنى العالم المختلط المتنوع. وهو يرى أن المضيَّ في طريقه "من دون أيّ زينة، وبمجرد ألحان كبيرة تقريباً، حيث يكون كل لحن خاصاً متبدلاً في تناغم" أمر أكثر أهمية وعمقاً من طبع اللغة الغنائية الشعرية بالطابع الدنيوي: فلاينبغي للمرء أن ينظر في ذهنه إلى الشعر نظرته إلى شيء أرضي، بل ينبغي أن يستشعره في نفسه شيئاً ربانياً. وهو يؤثر أن يحتمل عبء خطر الرتابة، على أن

(١) Nuances.

يحتمل عبء الشعر غير النقي كل النقاء. فنقاء الكلام، أسمى عنده من الغنى والخصب. ومن أجل ذلك تتكرر (في أشكال متغيرة ببراعة) الصفات: "إلهيّ"، و"سماويّ"، و"مقدس"، و"خالد" و"مبارك" وكأنه لايقبل في شعره إلاّ الكلمات التي أضفى عليها العصر الإغريقي القديم طابع القداسة، وأكسبتها الروح نبلاً. وينبذ الكلمات الأخرى التي علقت بها أنفاس العصر، وعرتها الحرارة من حرارة التعب الجسدية المتكاثفة، وغدت رقيقة ناحلة من كثرة الاستهلاك والاستعمال. وهو يتعمد اختيار الكلمات السحابية، الكلمات الململحة، التي تنشر من حولها، كالبخور، عبيراً روحياً احتفالياً ما، شيئاً تحيط به هالة سحرية. فكل ما يتجسَّد في حبيبات، وما يُلْمَس ويتخذ صورة ما، أو جسماً، وكل ما هو حسي، لا وجود له على الإطلاق في هذه البنى الكلامية التي تهبُّ كالنسيم: ذلك أن هولدرلن لاينتقيها لتكون وسائل للتحويل الحسي، بل ينتقيها دائماً تبعاً لقدرتها على الطيران، ولقدرتها على التحليق، وسيلةً للتجريد من الطابع الحسي، ترتقي من العالم الأدنى إلى العالم الأعلى، عالم الوجد الرباني. فكل هذه الصفات التي تمر كسحابة صيف، نحو "مبارك" و"سماوي" و"مقدس"، هذه الكلمات الملائكية، اللاجنسية، كما أحبُّ أن أسميها، لا لون لها كشاشة خالية، كشراع: ولكنها تنتفخ في استدارة، كشراع، طافحة بعاصفة الإيقاع، ونَفَس الحماسة، وتحلق في الأعالي. ولاتجنح قصيدته أبداً إلى أن تكون تصويرية، بل هي ضوئية على الإطلاق (ولذلك لاتلقي ظلاً جسدياً)، إنها لاتريد أن تعرض على نحو وصفيّ شيئاً واقعياً من الأرض بل شيئاً غير حسي، شيئاً تتلقاه بالحدس عن الشعور الروحي وتحمله إلى السماء. ومن أجل ذلك كان

الشيء الحاسم في كل القصائد الهولدرلينية، هو العاطفة الجامحة المنبثقة نحو الأعالي. وهي تبدأ جميعاً - كما قال هو ذات مرة عن القصيدة الغنائية (Ode)- "في أعلى النيران، وقد تجاوزت الروحُ والسريرةُ النقية حدودهما". ففي السطور الأولى من قصائده يوجد دائماً شيء من انطلاقة قصيرة، مبتورة منبعثة. ولابد للكمة الشعرية دائماً أن تخرج أولاً عن نطاق قصيرة، مبتورة، منبثقة. ولابد للكلمة الشعرية دائماً أن تخرج أولاً عن نطاق نثر الحياة، لتنتظم محلقة في عنصر القصيدة. وعند جوته لايحس المرء في نثره الشعري (ولاسيما في رسائل الشباب) بانتقال حاد مفاجئ، أو بفترة انتقال إلى الشعر، إلى القصيدة فكأنه يعيش حياةً برمائية، في كلا العالمين في النثر وفي الشعر، في اللحم وفي الروح. أما هولدرلن فله، على النقيض من ذلك، لسان ثقيل، ويتعثر نثره في الرسالة والمقال بالصيغ الفلسفية، وهو غير رشيق إذا ما قورن بما في كلامه من خفة ربانية طبيعية ملازمة له: إنه، كذلك "البطريق" في قصيدة بودلير، الذي يستطيع، وهو الذي يجر قدميه جراً فحسب على الأرض، أن يسبح في السحب ويسكن فيها هانئاً قرير العين. ولكن ما يكاد هولدرلن يزج بنفسه في حمأة الحماسة، حتى يفيض عنه الإيقاع كنَفَس ناري من شفته. وعلى نحو رائع يرتبط بناء الجملة الثقيل في حدود فنية، وتتقابل أشد أوجه التعاكس إثارة للدهشة بخفة مشرقة سحرية: وتجلو "الأغنية التي تهب كالنسيم" شفافة كأرق نسيج، كجناح حشرة زجاجي، بأجنحتها المضيئة ذات الأزيز، تجلو للحسيِّ الأثيرَ وزرقته اللانهائية. بل إن ما يكون عند الشعراء الآخرين أندرَ الأشياء، وهو اطراد حالة السمو والارتفاع، وعدم الانقطاع في

النشيد الصادح، هذا بالضبط هو ما يكون عند هولدرلن أكثرَ الأشياء مجاراة للطبيعة: ففي "إمبدوقل"، وفي "هيبريون" لايتعثر الإيقاع أبداً، ولايهبط مرتداً إلى الأرض سطراً واحداً ولحظة واحدة، فما عاد يوجد كلام نثري عند المتحمس: إنه ينطِق بالشعر كما ينطق لغة غريبة، بالقياس إلى نثر الحياة.

وهذه الروعة، هذا التحرر المطلق من كل صحو نثري، هذا التحليق الحر في العنصر الأثيريّ، أشياءٌ لم توهب لهولدرلن من البداية. فقوة قصيدته وجمالها ينموان بمقدار ما يكتسح الشيطانُ قوةَ سريرته الأصيلة، الوعيَ في داخله. فليس في بدايات هولدرلن الشعرية إلاّ القليل مما يستحق الملاحظة، كما أنها مجردة من الطابع الشخصي تجريداً كاملاً بصورة خاصة: فالقشرة القائمة على الحمم الداخلية لم تُنسف بعد. ويبدو الشاعر المبتدئ مقلداً على وجه الإطلاق، مقتفياً أثر غيره، بل بلغ في ذلك حداً لايجوز بلوغه. ذلك لأن التلميذ لايستعير من كلوبشتوك صيغة الأبيات والموقف الفكري فحسب، بل يدخل في كراريس شعره سطوراً وأبياتاً كاملة من القصائد الغنائية بلا مبالاة. ولكن سرعان ما يأتي تأثير شيلر في المعهد اللاهوتي بتوبنجن، وينتزعه شيلر، الذي "يعتمد عليه على نحو لايتغيّر" ليدخله إلى عالم أفكاره، إلى جوِّه الكلاسيكيّ، إلى صيغة قافيته المقيّدة، وإلى تحليق أبياته. وسرعان ما تتحول القصيدة الغنائية الملحمية إلى الأنشودة الشيلرية المصقولة ذات الجرس الجميل التي تشيع فيها الإشارات الأسطورية، الأنشودة الصادحة المتدفقة على مدى فسيح: وهنا ما عاد التقليد يكتفي ببلوغ الأصل، بل غدا يفوق أكثر صور المعلم أصالة (فبالقياس إليَّ على الأقل تبدو

قصيدة هولدرلن "إلى الطبيعة" دائماً أجمل من أجمل قصيدة عند شيلر). ولكن لحناً مأساوياً رثائياً يعزف بصوت خفيض تماماً يشي حتى في هذه التراكيب النمطية بأكثر ألحان هولدرلن لصوقاً بشخصيته: وهو لايحتاج إلاّ إلى تقوية وَقْعِ هذا النغم، وأن يهب نفسه كلها لذلك التحليق إلى الأعلى، إلى المثالي، لإلغاء الصورة القديمة الأثرية ولاختيار الصورة الإغريقية الحقة بدلاً منها، الصورة الحرة والعارية التي لايمكن حشرها في قوافٍ. وولدت القصيدة الهولدرلينية، "الأغنية التي تهب كالنسيم"، الإيقاعَ النقيّ.

غير أنه ينبذ أخيراً البقية الباقية أيضاً من المنهجيّ، التركيبي - الشيلري الذي أخذه. فهو يتعرّف على ما يتجاوز القوانين في روعة، ما يتدفق في إيقاعه بمهابة وجلال في الشعر الغنائي الحق. وإذا كانت روايات بيننا غير موثوقة في سائر الحالات الأخرى، فإنها تنقل عنه في قصة سنكلير تلك أكثر كلماته صحة: "الفكر لايشرق إلاّ بالحماسة، ولها وحدها ينقاد الإيقاع الذي يصبح الفكر حيّاً فيه، ومن كان يُرَبَّى على الشعر بمعناه الربانيّ كان عليه أن يعترف بفكر الكائن الأعلى فكراً لا قوانين له يقوم فوقه، وكان عليه أن يضحي بالقانون من أجله: لا كما أريد، بل كما تريد". وأول مرة ينتزع هولدرلن حريته من العقل، من العقلانية في الشعر، ويُسْلِمُ نفسه لمفاجأة القوة الأصيلة. وينبثق الشيطانيُّ الجامحُ عارماً جياشاً، ينبثق في إيقاع منذ أن تبرّأ من القانون وأسلم نفسه للإيقاع، والآن فحسب ينبجس من أعماق وجوده ولغته، الموسيقا الأصيلة عنده، الإيقاع، هذه القوة المتوحشة في فوضى والتي هي مع ذلك جزء من شخصيته الخاصة، وهي القوة التي يقول عنها:

"فليكن كل شيء إيقاعاً، ليكن مصير الإنسان كله إيقاعاً سماوياً كما أن كل عمل فني هو إيقاع وحيد". ويتلاشى كل خضوع للقاعدة في هندسة البناء الغنائي، ولاتنطق القصيدة الهولدرلينية إلاّ عن نغمتها الخاصة بها: ففي الشعر الغنائي الألماني كله لاتكاد توجد قصائد تقوم على الإيقاع إلى هذه الدرجة من الكمال كقصائد هولدرلن تلك. وعلى حين أن قصائد شيلر قابلة للترجمة إلى اللغات الأجنبية سطراً سطراً، وكذلك أكثر قصائد جوته في أكثر جوانبها عمقاً وجوهرية، فإن القصيدة الهولدرلينية تستعصي استعصاء تاماً على النقل. ذلك لأنها تتلاشى في عالم آخر من التعبير الحسي، حتى في اللغة الألمانية نفسها. ويظل سرها الأخير سحراً، حدثاً لايقلَّد، وهو فريد في قداسته.

على أن هذا الإيقاع الهولدرليني، ليس على الإطلاق بالإيقاع الساكن المستقر شأن إيقاع والت وايتمان (الذي يشبهه في كثير من الأحيان في اقتضائه للكلمة التي تتدفق وتنداح فسيحة فيّاضة). فقد وجد والت وايتمان منذ البداية براعته الذوقية الفطرية[١]، صورته اللغوية الشعرية. والآن ينطق بقوة نفسه الإيقاعية الواحدة هذه خلال عمله الفني كله، عشر سنوات، بل ثلاثين سنة، بل أربعين سنة. أما هولدرلن فيتغيّر عنده إيقاع الكلام، على النقيض من ذلك، ويقوى، ويمتد. إنه يصبح باطراد، أكثر تدفقاً وصخباً وهديراً، وانطلاقاً، واندفاعاً واختلاطاً، وبساطة وأوّليّةً، وعصفاً. إنه يبدأ كينبوع، رقيقاً، صادحاً، نَغَماً متنقلاً، وينتهي مدوياً مُجَلْجِلاً، مزبداً رائعاً كجدول منهمر. وهذا التحرر في الإيقاع، هذه السيادة والتحكم بالذات في الإيقاع، تحليقه وانبثاقه، كل

(١) Wesenstakt.

هذا يتماشى على نحو خفي، جنباً إلى جنب، مع التخريب الداخلي للذات، مع اختلاط العقل. فالإيقاع يغدو على وجه الدقة، أكثر حرية كلما ازدادت الرابطة المنطقية في المجال الفكري وَهْناً: وأخيراً ما عاد الشاعر يستطيع أن يكبح جماح السيل العارم الذي يتدفق صادراً عنه في قوة، ويطغى عليه السيل، ويسبح هو، وقد غدا جثة، جارياً على أمواه النشيد الهادرة. وهذا التطور نحو الحرية، هذا التخليص للذات، تحقيق السيادة الذاتية للإيقاع (على حساب الرابطة والنظام الفكري) كل هذا يجري في القصيدة الهولدرلينية على نحو تدريجي تماماً: فَقَد، أوّلاً، القافية، الغلّ الرنّان في قدمه، ثم نسف ثوب البيت الشعري الذي كان بالغ الضيق فوق صدره الذي يتنفس تنفساً واسعاً، والآن تعيش القصيدة جمالها الجسدي بأوسع مدى على النحو الإغريقي القديم، وتسرع كعدّاء إغريقيّ صوب اللانهائي. وتغدو كل الصيغ المقيدة، شيئاً فشيئاً، بالغة الضيق بالقياس إلى الملهَم، وتغدو كل الأعماق بالغة الضحالة، وكل الكلمات بالغة النقص في الحدة والإرهاف، وكل الإيقاعات ذات لحن بالغ الثقل. ذلك أن أكثر صور الاطراد الكلاسيكي والخضوع للقاعدة أصالة في البناء الشعري الغنائي تنتفخ وتنهار، وتنتفخ الفكرة منبثقة من الصور على نحو يزداد باطراد ظلمة وقوة وعصفاً، وفي الوقت ذاته يزداد التنفس الإيقاعي عمقاً وكمالاً، وكثيراً ما تربط عمليات قَلْبٍ جريئة رائعة بين سلسلة كاملة من الأبيات في جملة واحدة. ومن القصائد تخرج أناشيد، نداء ملحمي نشيديّ، رؤية نبويّة، بيان بطولي. لقد بدأ تحويل العالم إلى أسطورة عند هولدرلن، تحول الوجود كله إلى شعر. أوروبا وآسيا وجرمانيا، أراضٍ يبتدعها

الفكر في الأحلام، تبرق كالسحائب من بُعدٍ غير حقيقي على الإطلاق وظروف سحرية تؤاخي بين القريب والبعيد، بين الحلم والمعاناة، في ارتجالات تهز الكيان. "العالم يتحول إلى حلم، والحلم يتحول إلى عالم". والآن تتحقق - بالقياس إلى هولدرلن - كلمة نوفاليس حول الانحلال الأخير للشاعر. لقد تم التغلب على المجال الشخصي. ويكتب في تلك الأيام قائلاً: "إنما أغانيُّ الحب طيرانٌ متعب، وما في الأناشيد الوطنية من فتنة بهيجة، سامية، نقية، شيء آخر": وهكذا يشق هوى جديدُ لنفسه طريقاً، منبثقاً من الحساسية المتدفقة، على نحو بركاني. ويبدأ الانتقال إلى الصوفيّ: فقد غرق الزمان والمكان في ظلمة أرجوانية، وتمت التضحية الكاملة بالعقل من أجل الإلهام، وما عاد ثمة قصائد، وإنما هي "صلاة" شاعرة، تتخللها ألسنة البرق وتغشاها أبخرة الطقوس التنبئيّة المظلمة: وقد نشأ عن حماسة الشباب عند هولدرلن المبتدئ سكر شيطاني، جنون مقدس. وثمة شيء لا طريق له على نحو غريب يتخلل هذه القصائد الكبيرة: إنها تجري بلا دفة قيادة في بحر لا نهاية له، لاتصغي إلاّ إلى وصية العنصر، اللحن الصادح من العالم الآخر، وكل قصيدة من هذه القصائد "مَركَب نشوان"[1] يعبر الشلال منطلقاً كالسهم وهو يغني بمجذاف محطّم. وفي النهاية يبلغ إيقاع هولدرلن من شدة التوتر في الألحان ما يجعله يتمزق، وتبلغ اللغة من التكثيف والإشباع ما يجعلها خالية من المعنى، ما عاد هناك إلاّ "ألحان من خميلة دودوناس[2] النبوية". فالإيقاع يتحكم في الفكرة، ويصبح "كإله الخمر،

---

(١) أقدم مقر لعبادة زيوس.

(٢) bateau ivre.

ربّانياً ثقيل السمع ولا قانون له". والشاعر والقصيدة، كلاهما ينحلان في أعلى درجات الجموح، في أقصى درجات صبٍّ القوى في اللانهائيّ. وينحل فكر هولدرلن ويتلاشى بلا أثر في القصيدة وتنطفئ القصيدة بدورها في غَسَق فوضوي. ويقضى على كل ما هو أرضي، وكل ما هو شخصي، وكل ما هو شكليٌ في هذه الصورة من صور إفناء الذات التي تبلغ أقصى حدود الكمال، وتهب كلماته الأخيرة كالنسيم مرتدة إلى الأثير الوطني لا جوهر لها على الإطلاق، بل هي كلها موسيقا أورفيّة.

سقوط في اللانهائي

ما هو واحد يتحطم، يا إمبدوقل وهكذا تهبط النجوم في وقار وتتألق الوديان سكرى بضوئها.

يدخل هولدرلن عتبة القرن التاسع عشر وهو في الثلاثين من عمره؛ وكانت السنون الأخيرة الحافلة بالآلام قد أكملت فيه أكبر أعمالها. فقد تم العثور على الصيغة الغنائية، وإنشاء الإيقاع البطولي للنشيد الكبير، وتخليد شبابه الخاص في شخصية هيبريون الحالمة، وتخليد مأساة الفكر في "موت إمبدوقل". ولم يرتق قط مُرْتَقىً أعلى ولم يكن قطُّ أقرب إلى السقوط منه في ذلك الوقت، لأن الموجة التي حملته إلى الأعالي في اندفاعة قوية فوق حدود الحياة المعتدلة سرعان ما تنكص على عقبيها متأهبة لانقضاض ساحق؛ وهو يشعر بنفسه بالانحدار القريب في حدس نبوي، إنه يعلم:

أن الشوق الرائع إلى الهاوية
يجره، على غير إرادته، من صخرة شاطئ إلى أخرى،
وهو الذي لا زِمام له.

ذلك لأنه لايجديه نفعاً أن يكون قد أبدع عملاً فنياً على هذا

الجانب من السمو: فهو لايحصد إلا سوء الفهم حيث يتوق إلى الحب، ذلك لأن:

هناك جيلاً مظلماً
لايسره أن يستمع إلى نصف إله
عندما يظهر كائن سماوي، غير ذي صورة،
مع البشر، أو في عباب البحر،
ولا أن يمجد محيّا الكائن النقي
الإله الحاضر في كل شيء

ويظل دائماً، في الثلاثين من عمره، عالة يعيش على مائدة غيره، وهو المدرس الخصوصي في ثوب الطالب المرشح الأسود الباهت، ومازال يتعلق على الدوام بجيب أمه العجوز وجدته التي بلغت من الكبر عتياً، ومازالتا، كما كانتا في عهد الطفولة، تحوكان له الجوارب وتمدان البائس المسكين بالثياب والملابس الداخلية. وحاول الآن في هومبورج كما فعل مرة أخرى من قبل في يينا، أن يؤمن لنفسه بالجوع حياة أدبية من القروش التي وفرها (والحياة الأدبية هي الحياة الوحيدة الملائمة!) وأن "يكتسب اهتمام وطنه الألماني إلى درجة تجعل الناس يسألون عن مكان ولادته وعن أمه". ولكن لاشيء يتم، ولاشيء يحسن وضعه: فلا يزال شيللر يأخذ قصيدة له لينشرها في الكتاب السنوي ويرد القصائد الأخرى. وصمت العالم هذا يحطم شجاعته شيئاً فشيئاً. أجل إنه يعرف في أعمق أعماق روحه أن "المقدس يظل مقدساً وإن لم يحفل به الناس"، ولكن المحافظة على الإيمان بالعالم تزداد عسراً على نحو مطرد إذا لم يجد هذا الإيمان صراحة وإعلاناً عن النفس. "إن قلبنا لا يطيق حب

البشرية إذا لم يكن لديه بشر يحبهم". وتتحول وحدته، التي كانت عهداً طويلاً حصنه المشرف، إلى شتاء، وتغدو جامدة كالجليد. ويتنهد قائلاً: "إني لأصمت وأصمت، وهكذا يتراكم عليّ عبء... لابد أن يُغَشّي عقلي بالظلام على الأقل على نحو لايُقَاوَم"، ويقول مرة أخرى في رسالة إلى شيللر: "إني لأشعر ببرد قارس وأتجمّد في الشتاء الذي يحيط بي. ألا إن سمائي لحديدية بالغة القسوة، وقد تحجَّرتُ إلى مدى بعيد". ولكن ما من أحد يأتيه بالدفء في وحدته ويشكو باستسلام: "إن الذين مازالوا يؤمنون بي لهم قلة بالغة الضآلة"، وشيئاً فشيئاً يفقد حتى هو نفسه الإيمان بنفسه، ويبدو له تافهاً ما كان أقدس المقدسات وما كان الرسالة الأصيلة لحياته منذ أيام طفولته، ويبدأ يشك في الشعر. لقد نأى الأصدقاء، وسكت صوت المجد الذي يتوق إليه:

... في هذه الأثناء يبدو لي غالباً
أن النوم خير لي من أن أكون بلا رفاق.
وأظل أترقب على هذا النحو بصبر نافد
لاأدري ما أصنع وما أقول
لِمَ يأتي الشعراء في الوقت العصيب؟

وعانى مرة أخرى من عجز الفكر إزاء الواقع الفولاذي، ومرة أخرى يحني كتفه التي ناءت بالإرهاق، ويبيع نفسه مرة أخرى فيدفع بها إلى "الحياة في الطرف الآخر"، إذ ما عاد من الممكن بالقياس إليه "أن يعيش من الكتابة وحدها، إذا لم يكن في هذا المجال مستعداً لتسخير نفسه إلى مدى بعيد". ويتاح له في ساعة نعيم واحدة من ساعات الخريف أن يرى الموطن الحبيب مرة أخرى، وأن يحتفل مع أصدقائه في شتوتجارت

"بعيد الخريف" ولكنه يأخذ بعدئذ معطف الأستاذ الكالح ويخرج إلى هاويتفيل في سويسرا مدرساً خصوصياً، إلى العبودية لليوم.

ويعرف قلب هولدرلن النبوي بدقة أفول الشمس، وغسقه الخاص وسقوطه الوشيك. وودع الشباب في كآبة - "وأخيراً، يخمد لهيبك أيها الشباب" - وتسري برودة المساء فتثير الرعدة في أوصال قصيدته.

لقد قلَّ ماعشت، ومع ذلك
تصدر أنفاس مسائي باردة
وإني هنا لساكن كالظل
وهاهو ذا النعاس يغشى قلبي المرتعش في صدري
بلا نشيد.

لقد تحطم الجناح، ما عاد هولدرلن يجد توازنه، وهو الذي لايحيا حياة حقاً إلا في الطيران، في التحليق الشعري. والآن لابد له أن يدفع الثمن لأنه لم يكن "مشغولاً بالجانب السطحي وحده من كيانه" بل "عرض روحه كلها، سواء في الحب أم في العمل، للواقع المخرب". لقد انحسر الشيء المشع، هالة العبقرية، عن جبينه، وينكفئ على نفسه في خوف ليخفي نفسه عن الناس الذين يجد التعامل معهم مؤلماً إيلاماً يكاد يكون جسدياً. وكلما ضعفت قوة التماسك الكامنة في داخله ازدادت القوة التي ينبثق بها الشيطان من أعصابه. وشيئاً فشيئاً تغدو حساسية هولدرلن حساسية مرضية، وتتحول اندفاعاته الروحية المحلقة إلى انهيار جسدي، فكل صغيرة من الأمور تستطيع أن تثير حساسيته، كما يحطمه التذلل المتعمد الذي يحيط نفسه به لحمايته كالمدرعة، وفي كل مكان يعتقد الفتى ذو الحساسية المفرطة والمنبوذ أنه يعاني من

"الإهانات ووطأة الاحتقار". ثم إن الجسم نفسه يرد بضروب من تفريغ التوتر والاندفاعات رداً أكثر حدة على كل تغير في الجو: فما كان في الأصل مجرد "عدم اكتفاء مقدس" للفكر يتحول إلى نفور قائم على الإرهاق العصبي في كيانه كله، وإلى أزمة وكارثة عصبيين، وتغدو لفتاته أكثر عصبية، وحالاته النفسية أكثر تقلباً على نحو مطرد، ثم تبدأ العين التي كانت فيما مضى بالغة الصفاء، في التراقص المضطرب فوق الوجنتين الغائرتين. وفي غير انقطاع ينتشر الحريق على كيانه كله، ويكتسب الشيطان قوة تزداد باطراد على ضحيته، فهو يتحول إلى "اضطراب محذر" يتراكم حول سريرته - والآن يطارده من حد أقصى إلى حد أقصى، من الساخن إلى البارد، ومن الوجد إلى اليأس، ومن الشعور الفضي بالله إلى أشد ألوان الكآبة سواداً، ومن بلد إلى بلد، ومن مدينة إلى مدينة، ويسري التهيج المحموم من الأعصاب منتقلاً إلى الأفكار: وأخيراً يأتي الالتهاب حتى على الشِّعْرِي، ويتبين الجانب المضطرب المقلقل في الإنسان على نحو متزايد في تفكك الشاعر، وفي عدم مقدرته على الثبات عند فكرة واحدة وتطويرها تطويراً منطقياً، وكما كان هناك يجري من بيت إلى بيت فهو يستأنف جريانه المحموم هنا من صورة إلى صورة، ومن فكرة إلى فكرة. وهذا الحريق الشيطاني لايهدأ قبل أن يحترق هولدرلن من الداخل احتراقاً كاملاً فلا يبقى بعد شيء غير هيكل جسمه المسود. ولذلك لانجد في حالة هولدرلن المرضية انهياراً متميزاً بوضوح، ولايوجد خط حدود يفصل فصلاً حاداً بين سليم العقل ومريضه. فهولدرلن يحترق من الداخل احتراقاً شديد التدرج، والقوة الشيطانية لاتأتي على عقله المتيقظ على نحو مفاجئ كحريق غابة، بل

كنار مخنوقة تُفحِّمُ وقودها. على أن جزءاً واحداً فحسب، هو الجزء الرباني من كيانه، وهو أكثر هذه الأجزاء ارتباطاً بالشِّعري، يقاوم مقاومة النسيج المضاد للحريق: فعقله الشِّعري العميق يظل حياً بعد جنونه، واللحن يظل حياً بعد موت المنطق، والإيقاع بعد الكلمة: ولذلك فقد يمثل هولدرلن الحالة المرضية الوحيدة التي يستمر فيها بقاء الشعر بعد غياب العقل، وينشأ فيها شيء كامل على نحو مطلق في حالة الاختلاط العقلي ـ كما يحدث أحياناً (في حالات نادرة جداً) في الطبيعة أيضاً أن تستمر شجرة مستها الصاعقة، وتفحمت حتى جذورها، في الإزهار وقتاً طويلاً من الغصن الأعلى الذي لم تمسه الصاعقة. وانتقال هولدرلن إلى الحالة المرضية انتقال متدرج تدرُّجاً كاملاً، فهو لم يكن، كما كانت الحالة عند نيتشه، السقوط المفاجئ لبناء هائل يرتفع في سماء الفكر، بل كان تفتُّتاً، حجراً فحجراً، كان انحلالاً للأساس، وهبوطاً تدريجياً إلى ما ليس له قاع، إلى اللاوعي. وكان ثمة مجرد ظواهر معينة من الاضطراب تتجلى في سلوكه الخارجي، وهذه الأزمات تزداد عنفاً وحِدَّةً على نحو مطرد ويتلو بعضُها بعضاً في اندفاعات تزداد قصراً: فبينما كان يستطيع أن يلبث في وظائفه السابقة شهوراً، بل أعواماً تغدو عمليات تفريغ الشحنات الآن أكثر سرعة. وعلى حين يستطيع هولدرلن أن يقيم أعواماً في فالْتَرُزْ هاوْزن لا يقدر على أن يقيم في هاوبتفيل وبوردو إلاّ أسابيع قلائل. ويغدو عجزه في ميدان الحياة أكثر انطلاقاً وعدوانيّةً على نحو مطرد: ومن جديد تلقي به الأحداث كسفينة محطمة في بيت أمه، شاطئه الأبدي بعد كل رحلة. وعند ذلك يمد المُخْفِق يده في يأسه الأخير إلى صائغ مصير شبابه،

ويكتب مرة أخرى إلى شيللر. ولكن شيللر ما عاد يجيب، ويدعه يسقط، ويسقط المهجور كحجر في أعماق مصيره. ومرة أخرى يضرب، وهو الذي لا سبيل إلى تربيته، في أقاصي الأرض، ليربي الأطفال، ولكن في غير بهجة، ويقوم بالوداع الأخير محكوماً عليه بالموت.

والآن ينسدل حجاب على حياته: فالتاريخ هنا يتحول إلى أسطورة، ومصيره يتحول إلى حديث خرافة. ومازال الناس يعلمون أنه جاب أنحاء فرنسا "في ربيع جميل"، وبات لياليه (كما يكتب) "على مرتفعات (أوفرني) الرهيبة التي تكسوها الثلوج، في العاصفة والقفر الموحش، في ليلة قارسة البرد، والمسدس المحشوّ إلى جانبه في السرير الخشن" والناس يعلمون أنه وصل في بوردو إلى عائلة القنصل الألماني تلك وأنه غادر ذلك البيت فجأة. ولكن السحابة تهبط بعدئذ وتلقي بظلها على سقوطه. أوَ كان ذلك الغريب الذي روت عنه امرأة في باريس أنها رأته يدخل حديقتها ويحاور الأصنام المرمرية فيها، في حماسة فائقة البهجة؟ أَحَقٌّ أن ضربة شمس ذهبت بلبه في طريق العودة و"أصابته النار، العنصر الجبار" وأن "أبوللو ضربه" كما قال عن نفسه في رمز ينطوي على منتهى الإدراك؟ أحق أن لصوصاً سلبوه في الطريق ملابسه وآخر ما معه من مال؟ كل هذه الأسئلة لن يكون لها قط جواب، فثمة سحابة معلقة على رحلة عودته، على سقوطه. ولايعلم المرء إلاّ أن أحداً يدخل ذات يوم دار ماتيسون في شتوتجارت "شاحباً كالجثة، هزيلاً، له نظرة غائرة متوحشة وشعر ولحية طويلان وثياب كثياب متسوّل، وأن ماتيسون يرتد مجفلاً أمام الرجل الشبح ويغمغم في صوت خفيض مكتوم باسمه: "هولدرلن".

والآن تمزقت السفينة المحطمة. ومرة أخرى تندفع أنقاض حياته عائدة إلى

بيت الأم، ولكن صواري الثقة والأمن ودفّة العقل تحطمت إلى الأبد، ومنذ الآن يعيش فكر هولدرلن في ليلٍ لم يصفُ قطُّ ولم تَجْلُه إلاّ بروق أورفيّة خفيّة في بعض الأحيان. ففي الحديث ما عاد يستطيع أن يسيطر على حسه الخارجي دائماً، وفي الرسائل تنحصر أبسط غاياته في ذلك المزيج المختلط الموروث عن عصر الباروك. ويوصد كيانُه أبواب العالم أمام نفسه على نحو مطرد الزيادة، ويتفتت كيانه المتيقظ طبقةً فطبقة، ويكتمل التجرد من الشخصية، ويتحول الغائب عن وعيه، في عظمة، تحولاً كلياً إلى بوق للكلمة الأبولّيّة، إلى "معزّفٍ لأوامر تصدر عن العالم الآخر" بالمعنى الذي أراده نيتشه، إلى مُؤَوّلٍ للأشياء السامية ومُنَبِّئٍ بها، تلك الأشياء التي يُسِرُّها الشيطان إليه في همس، والتي ما عاد عقله الخاص يعرفها في يقظته. فالناس يتجنّبونه في حذر (ذلك لأن حساسية أعصابه المفرطة تندفع منه في كثير من الأحيان كحيوان مقيَّد)، أو يسخرون منه: إلاّ أن بيتينا التي كانت تشعر بوجود العبقري شعوراً حدسياً أثيرياً كما كانت تشعر بوجود بيتهوفن وجوته، وسنكلير الصديق الرائع الأسطوريّ يتبيّنان حضوراً ربانياً في الجلافة التي تكاد تكون حيوانية في ذلك "الذي بيع للأسر السماوي". وكتبت تلك الحادسةُ الوقور تقول: "مما لاريب فيه عندي بالقياس إلى هولدرلن أنه لابد أن تكون قوة ربانية قد غمرته كالطوفان، بل إن اللغة تفيض في سقوط جبّار مفاجئ على حواسه وتغرقها في خضمها، وعندما كانت التيارات قد تناهى سيرها كانت حواسه قد وهنت وقتلت". ولم يعبر أحد عن مصيره تعبيراً أنبل وأكثر علماً، ولم يدخلْ - أحدٌ صدى تلك الأحاديث الشيطانية في مجال الوعي الروحيّ على نحو أعظم مما يروي عنه

جيديرود إذ يقول: "إن الإصغاء إليه ليذكر الإنسان بعزيف الرياح، ذلك لأنه يندفع دائماً في عالم الأناشيد التي تنقطع وتنبتر كما يحدث حين تنعطف الريح ـ ثم يمسه ذلك الاندفاع وكأنه معرفة أعمق حيث تتلاشى من ذهن المرء بصورة تامة فكرة كونه مجنوناً، ويبدو ما يقوله عن الأشعار واللغة كأنه يوشك أن يلقي الضوء على سر اللغة الرباني. ثم يختفي عن ناظريه من جديد كل شيء في الظلام، ويعتريه الإرهاق في الفوضى والاختلاط ويرى أنه لن ينجح". ويتلاشى كل كيانه في الموسيقا: ويجلس طوال ساعات (كما كان يفعل نيتشه في أيامه تلك الأخيرة في تورينو) إلى البيان، ويشكل بأظافر أصابعه الموّقعة ألحاناً متناغمة في جهد لاينقطع، وكأنما كان يريد أن يمسك بالألحان اللانهائية فوقه، تلك التي تطنّ في رأسه المتألم، أو يتلو، في إيقاع دائماً، كلمات وأناشيد لنفسه في حديث منفرد، وبصورة تدريجية، يتحول الآن ذلك الذي انتزعه وحمله تيارُ القصيدة، المتحمس القرير العين، إلى ذلك الذي هبط به التيار، وإلى ذلك الذي جرفه التيار بعيداً عن الطوفان الإيقاعي، ويسقط في الشلال المجلجل شأن أولئك الهنود الحمر في قصيدة (هيافاتا)[١] لأخيه في المصير ليناو.

وتتركه أمه، ويتركه الأصدقاء بادئ الأمر في بيت أبويّ، عادي بسيط، وقد أصابهم الذعر في أعمق أعماقهم، ولكن "المعجزة غير المفهومة مستهم. ولكن الشيطان ينبثق من المريض انبثاقاً يزداد حدةً وجموحاً على نحو مطرد: ذلك أن موت العقل تصحبه اندفاعات غضب جنوني، فاللهيب مازال يستعر على نحو خطر قبل أن يخمد، وهكذا

(١) Hiawatha.

يضطرون إلى الذهاب به إلى المستشفى، ثم إلى الأصدقاء. وأخيراً إلى بيت نجار طيب. ومع السنين ينتهي تأجّج النار المتوحشة في داخله، ويضعف الكفاح، ويعود هولدرلن من جديد طفولياً ـ صبيانياً رقيقاً، ويتناهى صخب عواصف أعصابه في غسق ثقيل. ومازال قادراً على أن يستعيد في ذهنه بعض التفاصيل، ولكنه نسي نفسه. ويحس جسده المجرد من الروح بإحسان الطبيعة الرقيق في الربيع، ويستنشق هواء الحقول المحمّل بالعبير حلواً، وكأنه يفعل ذلك من خلال حجاب صنعته الأحلام ويظل القلب الوحيد ينبض طوال أربعين عاماً في القفص المحترق، ولكن ظلاً من كيانه فحسب يهيم على وجهه عبر الزمان. لقد أنزل هولدرلن، الفتى المقدس منذ زمن طويل من الآلهة إلى السحب مثل ايفيجينيا في أوليس[1]. إنه يعيش في ميادين أخرى بحياته المُصعَّدة.

أمّا ما يستأنف السباحة في غير وعي، على مياه الزمان العكرة، طوال أربعين عاماً فهو جثته الفكرية فحسب، ذاك الظل الشجيّ المجرد من الصورة المشخصة والذي يسمي نفسه، غير واع لنفسه، باسم "السيد أمين المكتبة" حيناً وباسم "سكاردانيللي" حيناً آخر.

---

(١) مأساة للشاعر الإغريقي اويريبيد .

ظلمة أرجوانية

* *بل إن صوراً مزهرة لتشرق في الظلام أيضاً*

تعد القصائد الأورفية الكبرى التي أبدعها المصاب في عقله في تلك السنين، سنين الغسق والظلام، وهي "أناشيد الليل"، من أروع صور الأدب العالمي، وقد لايمكن مقارنتها، في عصرها وفي كل العصور، إلا بكتب وليام بليك[1] تلك النبوية، وبليك هو ذلك الابن الآخر للسماء والمقرّب من الله الذي كان معاصروه يسمونه، على نحو مشابه، باسم "المجذوب التَعِس" الذي "أنقذته شخصيته اللاعدوانية من الأسر"، فالإبداع هنا، كما هو هناك، تصوير سحري يمليه الشيطان، ويصغي هنا، كما يصغي هناك، فكر طفولي غير واضح إلى الدلالة المكشوفة للكلمة بالاستناد إلى الصوت الأورفيّ الأصيل. ويتحول الشعر (والرسم أيضاً عند بليك) في عتمة الغسق التي تغشي القلب إلى عَرَافة دُلَفِيّة[2]: فكما تتلعثم الكاهنة وهي تنطق بكلمات صادرة عن تلك الأعماق في تشنجات مرتعشة وهي سكرى من أثر تلك الوجوه الهائلة، فوق أبخرة

---

(١) William Blake (1757 .١٨٢٨) رسام ومثال وشاعر ومتصوف انكليزي .

(٢) نسبة إلى معبد دلف في بلاد الإغريق . "المترجم"

الهوّة الدُلَفية التي تصوغ الأشكال، كذلك يقذف هنا الشيطان الذي يصوغ الأشكال من حمم للفكر بركانية خامدة بالمهل الناري والحجارة ذات البريق. ففي قصائد هولدرلن هذه الشيطانية ما عاد ينطق التفاهم الأرضي، لغة المنفعة، حديث البشر. لقد دخل العرّاف جواً من الرؤيا:

لقد انفتح الوادي والأنهار
على نحو فسيح، حول جبال نبوية
حتى غدا في وسع الرجل أن ينفذ ببصره حتى الشرق
ويحركه من هناك كثيرٌ من التحولات
أما الأثير فتسقط منه الصورة الأمينة
وتهطل منه الكلمات الربانية، كثيرة لاتحصى، كالمطر
ويسري هزيم الرياح في أعمق الخمائل

ومن حديث الأحلام نشأ إعلان إيقاعي للوحي، "لحن صادح من أعمق الخمائل"، صوت من العالم الآخر، إرادة فوق إرادته الخاصة: فالشاعر هنا ما عاد متحدثاً وفاعلاً، بل غدا رسولاً غير واعٍ للكلمات الأصيلة الأولى، ذلك أنَ الشيطان، وهو الإرادة الأصلية، انتزع بقوة طاغية، الكلمةَ والإرادة من الفكر الذي اعتراه الإرهاق. أما الإنسان اليقظان، فريدريش هولدرلن السابق، فقد مضى وولّى، وما عاد حاضراً": فالشيطان يستخدم شخصيته الجاهلة وكأنها يرقة خاوية.

ذلك لأن أناشيد الليل، هذه القطع المنتزعة، المرتجلة ارتجالاً تنبُّئياً والصادرة عن نصف مجنون ما عادت تنتمي إلى جو الفن الذي تغشاه أضواء الأرض، وما عادت تنتمي إلى ما يمكن قياسه أو تقديره: إنها معدن نيزكي، وهي مفعمة بالقوى السحرية المنتمية إلى أصلها الموجود خارج الأرض.

إن كل قصيدة غير هذه القصائد تشكل ما يشبه نسيجاً من العقل الفني الواعي وغير الواعي، فتيار الوعي يبرز في النسيج تارة وتيار اللاوعي يبرز فيه تارة أخرى. وعلى نحو نموذجي مطلق تتجلى في مجرى الكيان العادي السويّ (كما يبدو في جوته مثلاً) ظاهرة مفادها أن الحصيلة التقنية، أي الأرضية تفوق الحصيلة الإلهامية في سن النضج إلى درجة يغدو معها الفن، الذي هو في الأصل حدس واستشعار قائم على المعرفة، لوناً من مقدرة الأساتذة الحكيمة. أما القصيدة الهولدرلينية فيقوى فيها، على النقيض من ذلك بصورة مطردة، الاتجاه الإلهاميّ، الشيطاني القائم على الارتجال العبقري، على حين تنقطع سلسلة النسيج الذهني القائم على البراعة الفنية والتخطيط. فالسطور تفيض ويتلاطم بعضها فوق بعض، ولاتتبع إلا هُدى الإيقاع، وحميّا الموسيقا تطغى على كل سد، وعلى كل انقطاع، وعلى كل صورة. ذلك لأن الإيقاع كان قد أصبح طاغية مستبداً، وجعلت القوة الأصيلة تفيض وتتدفق عائدة إلى اللانهائي. وقد يلمس المرء في بعض الأحيان عند هولدرلن الذي انتُزع من نفسه، نوعاً من المقاومة ضد هذه القوة الطاغية، ويلاحظ المرء كيف يجهد هولدرلن نفسه ليمسك بزمام خاطرة شعرية واحدة ويستأنف صياغتها بتصعيدها، ولكن الموجة المصوِّرة العارمة تختطف منه دائماً ما صاغه نصف صياغة، ويتنهد قائلاً:

أوّاه، إننا لانعرف أنفسنا إلاّ قليلاً

ذلك لأن ثمة ربّاً يهيمن في قرارة نفوسنا

ويفقد هولدرلن العاجز زمام شعره بصورة مطردة ويقول عن القوة الطاغية التي تنتزعه من نفسه: "إن نهاية شيء ما لتجرفني كالجداول

التي تمتد وكأنها آسيا" ـ ويبدو الأمر كما لو كانت كل طاقة الإمساك بالأفكار في مخه مشلولة، وتسقط الأفكار منحلّة في الفراغ: وينتهي دائماً في صورة تلعثم مأساوي، ما نهض في صورة انفعال رائع ذي عنفوان قوي. ويتشابك حبل الكلام ويتعقد من دون العثور على بداية ونهاية: فكثيراً ما تفر من ذلك الذي يسهل إرهاقه الفكرةُ التي بدأ بها في عجز فكري مفاجئ، ثم يلصق نقاط الانقطاع بين المقاطع غير المستقلة بيد غير بارعة كأنها ترتعش بعبارات حشو نحو "أيْ" أو "ولكن المسألة" أو يختتم الكلام قبل الأوان، وقد تولاّه الإرهاق بعبارة تنطوي على الاستسلام نحو قوله "وكان يمكن أن يقال في هذا الشيء الكثير".

ولكن هذه الأصوات التي تبدو متلعثمةً والتي كثيراً ما ينقصها التناسق الداخلي في الفكرة، مرتبطة ارتباطاً سحرياً عن طريق معنى أعلى. فما عاد الفكر الذي تغشّيه سلسلة من الخواطر التي تسوقها المصادفة "وكأنها العشب الغزير النامي" قادراً على أن يلحم التفاصيل ويشد بعضها إلى بعض. ولكن هولدرلن يصل في كثير من الأحيان، في سكره الإيقاعي إلى معنى عميق للكلام لم تعطه إياه حالة اليقظة قط ـ "فالكلمات الربانية تهطل والألحان تصدح في أعمق الخمائل" وما تفقده قصيدته الجديدة، أو نشيده، من الوضوح الصباحي ونقاء الخطوط العريضة في الفوضى السامية يعوضه عنه الإلهام الشيطاني بومضات خاطفة من الفكر. ذلك لأن ومضات النور الهولدرلينية الشعرية أصبحت منذ الآن ومضات برقية عاصفة على وجه الإطلاق: فهي لاتدوم إلاّ وقتاً قصيراً وتنبثق على نحو مفاجئ من السحائب المدلهمّة الصاخبة لقصائده الغنائية ذات المدى الفسيح، ولكنها تضيء أفقاً لا نهاية له، وفي هذا

الانتقال العجيب إلى ما لا طريق له تتجلى قبيل النهاية، قبيل السقوط في الهاوية، المعجزة الوحيدة: ففي أعمق متاهات الطريق يعثر هولدرلن على ما كان يبحث عنه فيما مضى واعياً بحواس يقظى، عبثاً: ألا وهو السر الإغريقي. فقد كان الفتى يبحث عن هيلاسه[1] في كل دروب الطفولة، وعبثاً كان يبعث بهيبريون ليعثر على هذا السر على كل شواطئ العصر الحاضر وعلى كل شواطئ الماضي. مكان قد استحضر روح إمبدوقل من عالم الظل وسبر غور كتب الحكماء، وكانت "دراسة الإغريق تقوم عنده مقام معاشرة الأصدقاء"، ومن أجل ذلك وحده كان غريباً جداً عن وطنه وعن عصره، لأنه كان أبداً في الطريق إلى بلاد إغريق الأحلام هذه: وكان يسائل نفسه وهو يعجب منها لهذا السحر الذي اعترى حواسه:

ماهذا الذي يقيّدني
إلى شواطئ النعيم القديمة؟
ومالي أقيم على حبها
وكأنها وطني؟
ذلك لأنني هناك
كمن بيع للأسر السماويّ
هناك، حيث كان يسعى أبوللو

وهنا، وسط عماء الحواس، وفي أعمق حالات وَأْدِ الفكر، يتألّق أمامه السرُّ الإغريقي على نحو مفاجئ تألقاً وهّاجاً، وكما كان فرجيل

---

(١) هيلاس اسم كان يطلقه هومير على الجزء الواقع جنوب شرقي تساليا ثم أصبح يطلق على كل بلاد الإغريق. "المترجم"

يقود دانتي كان بندار يقود التائه الكبير الذي ذهب به السكر الأخير إلى الخطبة النشيدية. ففي الأناشيد الهادرة، في ترجمات بنداروسوفوكل ذات البناء الفوضوي المشيّد صرحُه بالصخر ترتفع لغة هولدرلن فوق ما هو مجرد هلنستي وما هو مجرد وضوح أبولوني في بدايته. إن لبِّناتٍ هائلة من الحجارة الموكينيّة[1]، حجارة إغريقيةٍ أصيلةٍ أسطوريةٌ ترفع هذه الأوضاع الانتقالية للإيقاع المأساوي إلى عالمنا اللغوي الفاتر الذي تجري تدفئته على نحو مصطنع. فما يجري إنقاذه هنا ونقله من ضفة إلى أخرى من ضفاف اللغة ليس كلمة شاعر، وليس بالمعنى العضوي البسيط لبيت من الشعر، بل يجري إيقاد النواة النارية للعاطفة الجامحة البناءة مرة أخرى في قوة أصيلة. وكما يتمتع المصابون بعمى عضوي بسمع أوضح وكأنه أكثر يقظة، وكما تزيد الحاسة الميتة من حساسية الحواس الأخرى وقدرتها على الالتقاط، فإن فكر هولدرلن الفنان أصبح أكثر تفتحاً بصورة لا نهاية لها تجاه قوى الأعماق الإيقاعية منذ أن أوصد في وجهه باب النور الصافي للعقل الصاحي: فهو يضغط اللغة في جرأة لايكبح جماحها إلى أن ينبثق دمها الإيقاعي من كل المسام، ويحطم عظام بنية الجملة إلى أن تغدو أكثر مرونةً، ثم يزيد من شدة توترها الصادح من جديد بضربة إيقاعية صاخبة. وكما كان ميكيل انجلو في لبناته التي صيغت نصف صياغة، فإن هولدرلن في قطعه الفوضوية أكثر اكتمالاً من الاكتمال نفسه الذي يعدّ دائماً نهاية من النهايات: فالفوضى والعماء، القوة الأصيلة، هي التي تصدح فيها وتتحول إلى نشيد كبير بدلاً من الصوت الشعري المنفرد.

---

(١) نسبة إلى موكينيا وهي مدينة في أرجوليس في الجزء الشمالي الشرقي من شبه جزيرة البيلو بونيس كانت مركز حضارة إغريقية عرفت باسم الحضارة الموكينية في الألف الثاني قبل الميلاد . "المترجم"

وبهذه الروعة يسقط فكر هولدرلن في الليل، في ظلمة أرجوانية. وكان شيطانه المتوحش ـ الكئيب، شأن عبقريته التي تستعر حماسة، يتخذ صورة ربانية. وإذا كان العنصر الشيطاني ينبثق متمرداً لدى الشخصيات الشعرية الأخرى فإن شعلته تكون في أكثر الأحيان معكرة تعكراً قائماً بفعل زيت الغول (مثل جرابه، وجنتر، وفيرلين، ومارلو) أو مختلطة بالبخور الكثيف المتصاعد عند تخدير الذات (بايرون، ليناو): غير أن سكر هولدرلن نقي، ومن أجل ذلك لايعدّ ذهابه سقوطاً بل فيضاً بطولياً به إلى اللانهاية. وتذوب لغة هولدرلن في الإيقاع، ويذوب فكره في رؤيا كبيرة: إذ يذوب عنصره الأصلي الذي هو أكثر العناصر التصاقاً به. بل إن هبوطه موسيقا، وانحلاله نشيد: ومثل أويفوريون، رمز الشعر في "فاوست"، والابن المأساوي للفكرين الألماني والإغريقي، لايسقط منه في ظلمة العدم إلا العنصر القابل للفساد، الجانب الجسدي من كيانه. أما القيثارة فتسبح في النسيم مشرئبةً إلى الأعالي وترقى إلى النجوم.

سكاردانيللي

غـيـر أنه نأى الآن، مـا عـاد ههنا. لقـد تاه
الآن، لأن العـبـاقـرة أولـو طيـبـة عظـيـمـة:
فـالحـديث السـمـاوي حـديثـه الآن.

لقـد لبث هولدرلن الأرضي طوال أربعين عـامـاً تحـمله وتمضي به سحابة الجنون؛ أمـا مـا يبقى منه على الأرض في أثناء ذلك فـهـو ظل سكاردانيللي الشيخ البائس: ذلك لأن يده الحائرة لاتكتب إلا هذا الاسم في أسفل صفحات الأشعار المبعثرة. لقد نسي نفسه ونسيه العالم.

وفي بيت غـريب عند النجار الطيب يسكن سكاردانيللي هذا حتى يوغل في القرن الجديد. ويمر الزمان من دون أن يشعر به أحد على الرأس الذي كلله الغسق، وأخيراً يشحب، من لمسة الزمان الشاحبة، الشعر الذي كان فـيمـا مضى أشقر متموجاً. وفي الخارج يتشكل العالم في سقوط وتحول: فنابليون يقتحم ألمانيا ثم يطرد من جديد، ويطاردونه من روسيا إلى جزيرة إلبا وجزيرة القديسة هيلانة، وهناك يعيش مثل بروميثيوس أسير عشرة أعوام أخرى، ويموت ويتحول إلى أسطورة ـ والوحيد في توبنجن لايعرف ذلك، وهو الذي كان يتغنى فيما مضى بـ "شاعر أركول.

وشيللر، سيد شبابه، يسلمه الحفارون ليلاً إلى ظلمة القبر، وتظل عظامه تتعفن أعواماً بعد أعوام، ثم ينفجر القبر، ويمسك جوته بجمجمة صديقه الحبيب بيديه وهو غارق في التفكير، ولكن "الأسير السماويّ" ما عاد يفهم كلمة "الموت". ثم يرحل ذلك الرجل (جوته) نفسه، ويذهب حكيم فايمار الذي سلخ من العمر ثلاثة وثمانين حولاً إلى الموت بعد بيتهوفن وكلايست ونوفاليس وشوبرت؛ بل إن فايبلنجر نفسه، وهو الذي كان كثيراً ما يتردّد على سكاردانيللي في حجرته الضيقة طالباً، يوضع في التابوت، بينما يمضي سكاردانيللي ذاك في حياته التي "تشبه حياة الحيات". وينشأ جيل جديد. ويجول ابنا هولدرلن، هيبريون وإمبدوقل، في البلاد الألمانية، وقد ظفرا أخيراً بالحب والاعتراف - ولكن ما من صوت أو شعور حدسي يتصل بهذا كله يتسرب إلى القبر الفكري لذلك المقيم في توبنجن. فهو غائب غياباً كاملاً عن كل عصر، إنه يعيش بكل كيانه في الخلود، سكرانَ في الإيقاع.

وفي بعض الأحيان يأتي رجل غريب، فضوليّ، ليرى ذلك المنسي المطبوع بطابع الأسطورة. ويلتصق ببرج المدينة في توبنجن بيت صغير ضئيل، وفي أعلى مقدمة البناء تقع حجرة سكاردانيللي الضيقة ذات النافذة المسوّرة التي تفسح مجال النظر حراً أمام المنظر الطبيعي. ويقود أهل النجار الطيبون الزائر فيصعدون به إلى باب صغير: ومن وراء الباب يُسمع كلام، ولكن ما من أحد في الداخل سوى المريض الذي يدمدم في غير انقطاع بلغة رفيعة. ويجري ذلك الخليط المبعثر من الكلمات من فمه كتلاوة التراتيل بلا صورة ولا معنى. وفي بعض الأحيان يجلس ذلك المختلط العقل إلى البيان ويعزف عليه ساعات؛ ولكنه ما عاد يجد

تسلسلاً متتابعاً، فليس ثمة مجموعة خصبة من الألحان وإنما هو ترنّم ميت، تكرار دؤوب متعصب لِلَّحْنِ البائس القصير نفسه (وتضرب أظافر الأصابع النامية في وحشية على أصابع البيان المتنافرة. ولكن لحناً صارخاً، وإيقاعاً يسكن إليه طريد الفكر يظلان ماثلين دائماً. وكما تجري ريح الإيقاع في القيثارة خلال القصبة المصقولة المثقبة، مازال إيقاع العنصر الخالد يجري خلال المخ الذي أتت عليه النار وفَحَّمته.

وأخيراً يقرع المنصت الباب وقد تولاه شيء من الخوف ويجيبه صوت خافت مجفل مذعور ذعراً حقيقياً، يقول "ادخل"، وإذ قامة ضامرة، ورجل يتحدث بأسلوب ديوانيّ يذكر بأسلوب أرنست تيودور أمادويس هوفمان[١] يقف داخل الحجرة الصغيرة وقد انحنت قامته الرقيقة قليلاً بفعل الشيخوخة على الرغم من أن الشعر ينسدل أبيض رقيقاً على الجبهة ذات الامتداد الجميل. خمسون عاماً من الألم والوحدة لم تستطع أن تفسد نبل الفتى الغابر كل الإفساد، ومازال خط الوجه يفصل بين الصورة الظلية (Silhouette) وبين الصدغين المقبّبْين في رقة إلى الفم الحاد والذقن المكوَّر، فصلاً نقياً وقد ازداد هذا الخط حدة إذ أرهفه الزمن. وفي بعض الأحيان تنتفض الأعصاب دفعة واحدة وعلى نحو مفاجئ عبر الوجه المعذب: عندئذ تسري الضربة الكهربائية خلال جسده كله حتى تبلغ أنامله العظمية. ولكن العين التي كانت فيما سلف بالغة التوقد تظل خلال ذلك ساكنة سكوناً يثير الفزع: ويستقر البؤبؤ ساكناً لايَطْرِف في وضع مخيف وكأنه بؤبؤ أعمى، فاقداً حدته تحت الأجفان. ومع ذلك

(١) إرنست تيودور أمادويس هوفمان (١٧٧٦ ـ ١٨٢٢) أديب وموسيقي ورسام ينتمي إلى المدرسة الرومانسية الألمانية . "المترجم"

ففي مكان ما من هذا الظل الذي يسعى تائهاً كالأشباح مازالت المعرفة والحياة تتقدان وتشتعلان: وينحني سكاردانيللي المسكين انحناءة الخدم في مبالغة مع عدد لايحصى من مراسم التبجيل والتوقير وكأنه أمام زائر لايمكن تقدير رفعة شأنه، ويندفع سيل من عبارات التوقير بغمغمة تخرج من الشفاه النشيطة "صاحب السمو! صاحب القداسة! صاحب الغبطة! صاحب الجلالة!" ويصاحب الضيف بتأدب محرج إلى الكرسي المُنَحَّى في خشوع. ولايكاد يدور حديث حقيقي، ذلك لأن الرجل العصبي المضطرب لايقدر على أن يمسك بزمام فكرة ويطورها تطويراً منطقياً؛ وكلما أجهد نفسه إجهاداً أكثر تشنجاً لينسق الأفكار ازداد تشابك كلماته إذ تتحول إلى تلفظ خافت بأصوات متلعثمة ما عادت تنتمي إلى اللغة الألمانية وإنما هي تراكيب صوتية خيالية فخمة. ما عاد يفهم كل سؤال من الأسئلة إلاّ بشق النفس. ومازال يلوح في المخ المظلم ظل من القداسة حينما يذكر المرء اسم شيللر أو ينادي باسم أي شخصية أخرى من شخصيات الماضي. أما إذا نطق امرؤ طائش باسم هولدرلن فإن سكاردانيللي يغضب ويخرج عن طوره. وشيئاً فشيئاً يغدو المريض في الحديث المطول مضطرباً عصبياً لأن جهد التفكير وعذاب التماسك كبيران بالقياس إلى فمه المرهق: وهكذا يغادره الزائر مصحوباً إلى الباب وقد هزت نفسه الانحناءات ومظاهر التبجيل.

ولكن من الغريب أن شرارة، هي شرارة الشعر، تظل متوقدة حتى اليوم الأخير في ذلك الذي غشيه الليل غشياناً تاماً، والذي ما عاد يجوز للمرء أن يتركه ليخرج إلى الخلاء (لأن الطليعة المثقفة في ألمانيا، تلك الطليعة المؤلفة من السادة الطلاب، تسخر من ذلك البائس وتدفعه

بالنكتة الجارحة إلى انفجار عارم)، هذه الشرارة تظل متوقدة في ذلك الرماد المحترق المتخلّف عن فكر منهار. فالشعر وحده يستمر في الحياة بعد انهيار الفكر، وفي ذلك من الرمز ما فيه. ويكتب طوال ساعات ما يملأ صفحات كاملة بالأشعار وبنثر خيالي - ويروي موريكه الذي يلغي هذه الصفحات في غير مبالاة أن هذه المخطوطات قد "نسبت إليه وملئت بها سلال الغسيل" - وعندما يرجو منه زائر إعطاءه ورقة للذكرى يجلس من دون تردد ويكتب بيد ثابتة (ولم يتطرق الفساد إلى خطه أيضاً) أشعاراً حسب الطلب تماماً، عن فصول السنة أو بلاد الإغريق، أو عن "شيء فكري" نحو قوله هذا:

وكان النهار يلفّ الناس بضوئه
ومع الضوء الذي ينبثق عن الأغاني
ويوحد الظواهر البارقة
معرفة ينجح فيها الفكر نجاحاً عميقاً

ثم يكتب تحتها تاريخاً مبهماً (ففي عالم الواقع يغادره العقل على الفور) وعبارة "المخلص سكاردانيللي".

وقصائد الجنون الخامد هذه، تلك الأشعار التي كتبها في غسق فكره، في الظلمة الأرجوانية، تختلف عن القصائد الغنائية المضطرمة التي سماها "أناشيد الليل": ففي هذه القصائد تجري عملية تكوين خفي يرتدّ بالشاعر إلى البدايات. فليس ثمة قصيدة من هذه القصائد تتمتع بحرية الإيقاع كتلك الأناشيد التي كتبت في عتبة الظلام، فهي جميعاً قصيرة النفس على النقيض من تلك الأنهار العريضة الصاخبة. ويبدو الأمر وكأن ذلك المرهق والمضطرب في عقله كان يخشى في القصيدة

الغنائية الحرة أن يسقط في شلال الإيقاع الممزّق؛ وهكذا يستند إلى القافية وكأنه يتوكأ على عكاز. وليس في هذه القصائد قصيدة معقولة من حيث الوضوح وليس فيها قصيدة خالية من المعنى تماماً؛ فهذه القصائد ما عادت صورة، وإنما هي صورة رنين فحسب، شيء ما من معنى غامض غير محدد ما عاد قادراً على أن يمسك به منطقياً فرواه بأسلوبٍ غنائي. ولكن قصائد سكاردانيللي هذه الجنونية مازالت قصائد على أي حال، على حين تجري تلك القصائد التي يكتبها مرضى العقول الآخرون، مثل قصائد ليناو في ملجأ فيننتال مترنحة فارغة كل الفراغ وراء مجرد القافية ذات الجرس. ("السوابيّون، يهرولون، يهرولون، يهرولون"). ومازالت تنعقد تشابيه غائمة وغير شفافة، ومازالت الحالة الروحية تتحقق على نحو يهزّ النفس في صرخة كما نجد في تلك الرباعيّة التي لا نظير لها:

لقد استمتعتُ بلذيذ هذا العالم
ومباهجُ الشباب، ما أشدَّ ما نأت عني!
ونأى عني نيسان وأيار وحزيران
فما عدتُ شيئاً، ما عدتُ أحب الحياة

وليست هذه أشعار مجنون بمقدار ما هي أشعار شاعر طفل، شاعر كبير تحوّل بصورة كاملة إلى طفل من الناحية الفكرية؛ ففي هذه الأشعار سذاجة النظرية الطفولية وبراءتها وعفويتها، غير أنها لاتنطوي قط على شيء مفاجئ هائل، أو فلتة جنونية: وكما يحدث في الأقصوصة الأسطورية تتوالى الصور واحدة فواحدة، وتتسم قافية البيت ذي اللغة الرفيعة ببساطة البحر العروضي المسمى (كلابهورن). وهل يستطيع

طفل، غلام في السابعة، أن يرى منظراً طبيعياً رؤية أنقى وأبسط من رؤية سكاردانيللي حين يقول:

أوّأه، إني لاأستطيع أن أمر مرور الكرام
أمام هذه الصورة الرقيقة
وكأنها إهاب حلزون
لأن السكينة في الأيام الهادئة
تبدو لي رائعة بصورة فائقة
وليس عليك أن تسألني عن ذلك
حين ينبغي لي أن أجيبك

ومن دون إمعان في التفكير تسبح الصور موسيقية في الهواء وترتفع وتمر على نحو عابر، ولا تدفعها إلاّ رياح الشعور التي تهب بطريق المصادفة؛ أي أنها عفوية مرتجلة بصورة مطلقة، إنها عبث سعيد لايعرف من عالم الواقع شيئاً سوى الألوان والأصداء، وما هو ضعيف التماسك من الصور، كساعة تحطمت عقاربها ومازال جهازها في الداخل يواصل دقاته بلا معنى. وهكذا يمضي سكاردانيللي ـ هولدرلن في فراغ عالم خامد: فالتنفس عنده قرض للشعر. ويستمر الإيقاع عنده في الحياة بعد موت العقل، والشعر بعد الحياة: وهكذا تتحقق مع ذلك، في تمزق مأساوي رهيب، أعمق أمنية من أماني حياته وهي أن يتحول كله إلى شعر وأن يتلاشى ويذوب بكل وجوده فيما هو شِعْريّ من دون أن تبقى منه بقية. ويموت الإنسان فيه قبل الشاعر، والعقل قبل اللحن؛ ويصوغه الموت والحياة معاً في صورة مصير، الأمر الذي كان فيما مضى أمنيته التنبُّئية بحكم كونه النهاية الحقة للشاعر الحقيقي وهو، "أن نحتمل لهيب الشعلة التي لانقدر على كبح جماحها بينما تلتهمنا ألسنة النيران".



دوستوييفسكي

إن ما يجعلك عظيماً هو ألاّ تستطيع أن تنتهي

(جوته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)



تواؤم

إنه لمن الأمور الصعبة المنطوية على المسؤولية أن يتحدث المرء عن فيدور ميخايلوفتش دوستويفسكي وأهميته بالنسبة إلى عالمنا الداخلي حديثاً له قيمته، لأن إتساع مدى هذا الوحيد وجبروته يقتضيان مقياساً جديداً.

ذلك لأنه يخيل للمرء للوهلة الأولى أنه يجد عملاً مغلقاً على نفسه، وأنه يجد أديباً، ثم يكتشف شيئاً لا حدود له، كوناً له كواكبه الدوارة الخاصة به وموسيقاه الأخرى التي تتردد في أجوائه. ويصاب العقل باليأس من استقصاء هذا العالم في يوم من الأيام من دون أن تبقى منه بقية: فسحره بالغ الغرابة لدى المعرفة الأولى، وفكرته مفرطة في البعد إذ تغشاها السحائب في اللانهائي، ورسالته مغرقة في الغرابة، إلى درجة لاتستطيع معها النفس أن تنظر نظرة مباشرة في هذه السماء الجديدة كما تنظر إلى سماء وطنها. فدوستويفسكي لايكون شيئاً إذا لم يعانه المرء من الداخل. وهناك فحسب، في الجانب الأدنى، في الجانب الخالد الذي لايمكن تغييره من وجودنا، من الجذور، نستطيع

أن نأمل الإمساك بزمام دوستويفسكي؛ فما أشد ماتبدو هذه الأرض الروسية غريبة أمام النظرة الظاهرية، وما أقل ما يمت عالمها بصلة إلى عالمنا! فما من شيء لطيف وادع يحيط بالبصر هناك في سلام ومحبة، وقلّما تدعو المرءَ ساعةٌ لطيفة إلى الراحة. فثمة غسق صوفي للشعور، أخضبته البروق، يتردد بوضوح صقيعيّ للفكر يغلب عليه التجمّد، وبدلاً من الشمس الدافئة ينبثق من السماء لهيب ضوء شمالي ينزف على نحو خفيّ. ومع دوستويفسكي يدخل المرء أرضاً تنتمي إلى العالم الأصيل، إنه يدخل عالماً صوفيّاً، بالغَ القدم ومتسماً بالعذريّة في الوقت نفسه، وتتملك المرء رعدة حلوة من الخوف كما يحدث له عند كل اقتراب من العناصر الخالدة. فسرعان ما يتوق الإعجاب إلى أن يظل مقيماً على الإيمان، ولكن حدساً ينذر القلب الكسير بأن هذا لايجوز أن يكون وطنه إلى الأبد، وأنه لابد له من العودة من جديد إلى عالمنا الذي هو أكثر دفئاً ومودة، ولكنه أشد ضيقاً، ويحس المرء وقد تولاه الخجل أن هذه الأرض الصلدة مفرطة في الاتساع بالقياس إلى النظرة اليومية، وأن هذا الهواء الذي يكون بارداً كالجليد تارة، وناريّاً تارة أخرى، مفرط في القوة والثقل بالقياس إلى النَفَس المرتعش. ولقد كانت الروح خليقة أن تهرب من جلال مثل هذا الخوف لو لم يكن فوق هذه الأرض المأساويّة القاسية التي لاترحم، والترابيّة إلى حد مفزع سماء لا نهاية لها من الطيبة مضروبة عليها في صفاء النجوم. إنها سماء عالمنا أيضاً، ولكن قبة هذه السماء ترتفع في المدى اللانهائيّ في مثل هذا الصقيع الفكري الحاد أكثر مما يرتفع في مناطقنا الرخيّة. والنظرة الوديّة وحدها، من هذه الأرض إلى سمائها، هي التي تحسّ بالعزاء اللانهائي عن هذا الحزن

الأرضي الذي لا نهاية له، وتستشعر العظمة في الخوف، والله في الظلام.

ومثل هذه النظرة إلى المعنى الأخير لعمل دوستويفسكي هي وحدها التي تقدر على أن تحوّل شعورنا بالخشوع أمام ذلك العمل إلى حب عارم، والنظرة المتناهية في العمق إلى السمة الخاصة لهذا الإنسان الروسيّ هي وحدها التي تقدر على أن تَجْلوَ لنا جانب الأخوة العميقة والإنسانية الشاملة عنده. ولكن ما أبعد هذا الهبوط إلى أعمق قلب ذلك العملاق وما أكثر ما يحفل به الطريق من متاهات؛ ولمّا كان هذا العمل الفريد جباراً في اتساعه، رهيباً ببعده، فإنه يغدو بالدرجة نفسها أكثر انطواءً على الأسرار عندما نحاول الانتقال من اتساعه اللانهائي إلى عمقه اللانهائي. ذلك لأنه مترع بالأسرار في كل مكان. وفي كل شخصية من شخصياته يؤدي شرخٌ ما إلى المهاوي الشيطانية للنزعة الأرضية. ووراء كل جدار من صرحه، ووراء محيّا كل إنسان من عالمه يكمن الليل الأبدي ويتألّق الضوء الخالد: ذلك لأن دوستويفسكي يرتبط عن طريق هدف حياته وتكوّن مصيره برابطة الأخوة مع كل أسرار الوجود بأسرها. ويقوم عالمه بين الموت والجنون، بين الحلم والواقع الواضح المتوقّد. وفي كل مكان تصل مشكلته الشخصية إلى حدود مشكلة من مشكلات البشرية التي لاتُحَلّ. وكل صفحة من الصفحات المضاءة تعكس اللانهاية. وفي كل مكان يشع كيانه معنى خالداً: إنساناً، وأديباً، وروسيّاً، وسياسياً، ونبياً. وما من طريق يؤدي إلى نهايته، وما من سؤال يفضي إلى أعمق أغوار قلبه. والحماسة وحدها هي التي تستطيع الاقتراب منه، وهي أيضاً لاتستطيع ذلك إلاّ في خضوع ومذلة

إذ يُخجلها أن تكون أقلّ من خشوعه المحبّ أمام سر الإنسان.

اما دوستوييفسكي نفسه فلم يحرك قط ساكناً ليساعدنا على إدراكه. فقد أعلن بناة الصروح الشامخة الآخرون في عصرنا إرادتهم، فوضع فاغنر إلى جانب عمله الفني التفسير المنهجي، والدفاع المذهبي، وفتح تولستوي مغاليق كل أبواب حياته اليومية ليفسح المجال لكل فضول، وليقدم الحساب إزاء كل سؤال. غير أن دوستوييفسكي لم يعرب عن قصده قط بصورة أخرى غير صورة العمل الفني المكتمل، أما الخطط فقد أحرقها في لهيب الإبداع، وكان يميل إلى الصمت ويتسم بالخجل والتحفظ طوال حياة بأسرها. بل إن الجانب الظاهري، الجسدي من حياته لانكاد نجد له شواهد مقنعة. أما الأصدقاء فلم يكن له أحد منهم إلا حين كان فتى، وأما دوستوييفسكي الرجل فقد كان وحيداً، وقد كان يبدو له أن مما ينتقص من حبه للبشرية بأسرها أن يهب نفسه لفرد من الأفراد. على أن رسائله أيضاً لم تكن تشي إلاّ ببؤس الحياة، وعذاب الجسد المعذب. فكل هذه الرسائل ذات أفواه موصدة بمقدار ما تمثل شكوى ومحنة. وإن كثيراً من السنوات، بل إن طفولته كلها لتحيط بها ظلال العتمة، ولقد تحول منذ اليوم، وهو الذي رأى بعض الناس في عصرنا بصره يتقد، إلى شيء شديد البعد من الوجهة الإنسانية، كما أصبح شيئاً غير حسيّ، لقد تحول إلى أسطورة، إلى بطل وإلى قديس. وكل ضوء ثنائي من الحقيقة والحدس يغشى الصور الحية لهومير ودانتي وشكسبير يجرد لنا أيضاً محياه من الطابع الأرضي. ولايتشكل مصيره عن طريق الوثائق بل عن طريق الحب الواعي.

وإذاً فلابد للمرء أن يحاول تلمُّس طريقه في قلب هذه المتاهة وحيداً

بلا دليل، وأن يحلّ خيط أريادنا[١]، خيط الروح، من شبكة الخيوط المعقدة لعواطف حياته الخاصة. ذلك لأننا كلما ازدَدْنا توغلاً في أعماقه ازداد شعورنا بعمق أنفسنا. ولانكون قريبين إليه إلاّ عندما نصل إلى جوهرنا الحقيقي، جوهر الإنسانية الشاملة، فمن كان يعرف كثيراً عن نفسه ذاتها فهو يعرف الكثير أيضاً عن دوستويفسكي الذي كان المقياس الأخير لكل إنسانية، على نحو لم يكن لغيره. وهذه الجولة في أعماله تقود السائر عبر كل مطاهر[٢] العاطفة، وعبر جحيم الرذائل وترقى به كل درجات العذاب الأرضي، عذاب الإنسان وعذاب البشرية، عذاب الفنان والعذاب الأخير، عذاب الله، وهو أقسى ألوان العذاب. وإن الطريق لمظلم، ولابد للمرء أن يستعر لهيب عاطفته وإرادة الحقيقة عنده من الداخل لئلاّ يتيه: فعلينا أولاً أن نجوس خلال أعماقنا الخاصة قبل أن نجرؤ على دخول أعماقه، وليس له من شهود إلاّ ثالوث الفنان الصوفي المتمثل في الجسد والفكر: في مُحيّاه، وفي مصيره، وفي عمله.

(١) أريادنا ابنة مينوس هي التي ساعدت تيسويس بخيطها على الخروج من المتاهة التي قتل فيها المينوتاوروس في الأسطورة اليونانية .

(١) جمع مَطهر .(Prugatorie)

المُحَيّا

ويبدو مُحيّاه باديً ذي بدء مُحيًا فلاح. فثمة ألوان طينية، وتنبسط الوجنتان الغائرتان فيما يشبه القذارة وقد خددتهما آلام كثير من السنين وتتوتر البشرة المتخددة مظلمة محروقة بكثير من الاندفاعات وقد امتص منها الدمَ واللونَ شبحُ العلةِ المزمنة التي لبثت عشرين حَوْلاً، وعن اليمين والشمال تبرز لَبِنَتان قويتان، هما عظما الوجنتين السلافيتان، وعلى الوجه المتسم بالمرارة والذقن المحنيّ تترعرع لحية مشعثة كالدغل: تربة وصخر وغابة، أرض تتألف على نحو مأساوي من العناصر الأولى، تلك هي أعماق وجه دوستويفسكي. فكل شيء مظلم وترابيّ ولا جمال فيه في هذا المحيا الفلاحي الذي يكاد يكون محيا متسوّل، ويسود الظلام ذلك المحيا الذي لا تعاريج فيه ولا ألوان، قطعة من العتبات الروسية منثورة على الحجر. بل إن العينين نفسيهما، العينين الغائرتين بصورة عميقة، لاتقدران على أن تنير من هُوَّتيْهما هذا الطين الرخو. ذلك لأن لهيبهما المستقيم لاينطلق إلى الخارج صافياً باهراً، بل تشتعل نظراتهما الحادة وكأنها تنكفئ إلى الداخل سارية في الدم وملتهمة إياه. وعندما تنطبقان يسقط الموت فجأة على هذا الوجه، ويهبط التوتر العصبي العالي الذي يمسك في الحالات الأخرى بملامح الوجه الرخية إلى حالة الخدر أو التبلد الحسي الخالي من الحياة.

وهذا المحيا يثير في النفس، شأن عمله الفني، الخوف من احتدام المشاعر أول الأمر، ثم ينضم الإعجاب إليه في تردد ووجل، ثم في حماسة طاغية وافتتان مطرد الزيادة. ذلك لأن الانحدار الأرضي وحده، ذلك الجسديّ من محياه يرسل ضوءه الواهن في هذا الحزن الطبيعي السامي سمواً مظلماً. ولكن استدارة الجبين المشرئبة المتسامية تنهض مرتفعة فوق الوجه الفلاحي الضيق كقبة محدبة ذات بريق أبيض: فمن الظل والظلام ينهض الصرح الفكري أبيضَ نقياً براقاً: مرمرٌ قاسٍ على طين اللحم اللين وعلى دغل الشعر الكث وكل ضوء في هذا المحيا يندفع إلى الأعلى. وإذا ما نظر المرء إلى صورته فإنه لايشعر إلا بذلك الجبين دائماً، الجبين العريض، القوي، الملكي، ذلك الجبين الذي يزداد إشراقه على نحو مطرد، ويبدو أنه يتسع كلما ذاب المحيا الذي بدت عليه الشيخوخة في المرض وأضناه الأسى، وينتصب عالياً كسماء لايتزعزع فوق خَورَ الجسد المتداعي، إنه مجد الفكر فوق الحزن الأرضي. وما من صورة يشرق عليها هذا البيت المقدس للفكر المنتصر إشراقاً أَحْفَلَ بالمجد من إشراق ساعات الحياة الأخيرة، إذ ينسدل الجفنان واهنَيْن على العينين الكسيرتين، وتمسك اليدان الخاليتان من اللون بالصليب، إنهما شاحبتان ولكنهما متينتان، (وهو ذلك الصليب الخشبي الصغير الضئيل الذي أهدته فيما مضى فلاحة إلى دوستوييفسكي السجين). وهنا يشع الجبين على المُحيّا المجرد من الروح كما ترسل الشمس أشعتها في الصباح على الأرض التي يغشاها الليل، وتعلن ببريقها الرسالة نفسها التي تحملها أعماله كلها: وهي أن الفكر والإيمان قد أنقذاه من الحياة الضحلة والوضيعة والجسدية. وفي أعمق أعماق دوستوييفسكي تتجلى دائماً ذروة عظمة: ولاينطق محياه قطُّ أقوى مما ينطق من عالم الموت.

مأساة حياته

الخوف هو الانطباع الأول الذي يتولى المرء دائماً تجاه دوستوييفسكي، والانطباع الثاني فحسب هو انطباع العظمة. على أن مصيره أيضاً يبدو أول الأمر لدى النظرة العابرة قاسياً فظاً بمقدار مايبدو محياه فلاحياً وعادياً. ويحس المرء بذلك أول الأمر، تعذيباً لا معنى له، ذلك لأن هذه السنوات الستين تعذب الجسد المتداعي بكل أدوات التعذيب. فمحك المحنة يجلو الحلاوة عن شبابه وعن شيخوخته، ومنشار الألم الجسدي يصلّ في عظامه، ومسمار الحرمان الحلزوني يتغلغل فيه بقسوة حتى يبلغ عصب الحياة، وترتعد أسلاك الأعصاب المشتعلة وتنتفض في غير انقطاع خلال أعضائه، وتثير شوكة المتعة الدقيقة هواه الجامح على نحو لا سبيل إلى إشباعه، ولم يُدَّخَرْ عذابٌ ولم يُنْسَ تعذيب، ويبدو هذا المصير أول الأمر قسوة لا معنى لها، وعداءً أعماه الغضب، غير أن المرء يدرك حين يعيد النظر أن هذا المصير قد صيغ قاسياً كالمطرقة لأنه كان يُراد أن يُنْحَتَ منه شيء خالد وأنه كان هائلاً ليكون ملائماً لرجل هائل. ذلك لأنه ما من شيء يمكن أن يعطي ذلك الذي لاتحيط به المقاييس ما يستحق على نحو هادئ مريح. ولايشبه طريق حياته في أي نقطة من نقاطه الطريقَ العريضَ المهّد تمهيداً جيداً

والذي سار عليه كل الأدباء الآخرين في القرن التاسع عشر. ويحس المرء هنا دائماً بإله للقدر غاضب يجد متعة في أن يختبر نفسه اختباراً قوياً قاسياً مع أقوى الناس. فمصير دوستويفسكي مصير مطبوع بطابع العهد القديم من الكتاب المقدس، إنه مصير بطوليّ وليس فيه شيء من العصر الحديث والحياة المدنية العادية. وهو يضطر أبداً إلى الصراع مع الملاك شأن يعقوب، وإلى أن يتذمر أبداً من الله وإلى أن يخضع له أبداً مثل أيوب. ولايدعه الدهر يشعر بالأمان أبداً، ولايدعه خاملاً أبداً، فعليه دائماً أن يشعر بالإله الذي يعاقبه لأنه يحبه. ولايجوز له أن يستقر ويستريح لحظة واحدة في السعادة، ليمضي طريقه في اللانهائيّ. وفي بعض الأحيان يبدو شيطان مصيره وكأنه أمسك عن الغضب وأباح له أن يسلك طريق الحياة العاديّ شأن الآخرين جميعاً. ولكن اليد الجبارة تمتد مرة بعد أخرى وترده إلى الأجمة، وتقذف به في خضم الأشواك المشتعلة. وإذا ما قذفت به إلى الأعالي فهي لاتفعل ذلك إلا لترمي به في هُوىً أكثر عمقاً ولتعلمه وهو في البعد الأقصى للوجد واليأس؛ أنها ترفعه إلى ذرا الأمل حيث يذوب الآخرون في المتعة وقد أخذهم الوهن، وترمي به في مهاوي المعاناة حيث يتلاشى الآخرون جميعاً في الألم: وهي تفعل ما تفعل بأيوب إذ تحطمه دائماً في أكثر اللحظات أماناً، فتنتزع منه الزوج والولد، وتثقل كاهله بالمرض، وتشهّر به في ازدراء لئلاً يكفّ عن الصراع مع الرب وليظفر به الرب أكثر من ذي قبل بتذمره المستمر وأمله الذي لاينقطع. ويبدو الأمر كما لو أن هذا العصر، عصر الخاملين العاديّين، قد ادّخر لنفسه هذا الرجل بالذات ليبين المقاييس الهائلة للمتعة والألم التي يمكن أن تكون ممكنة بالقياس إلى عصرنا

أيضاً. ويبدو أن دوستويفسكي نفسه يحس إحساساً غامضاً بالإرادة الهائلة القائمة فوقه. ذلك لأنه لايقاوم مصيره قط ولايرفع قبضته أبداً. فالجسد، الجريح، ينتصب في قوة نحو الأعلى انتصاب المتشنِّج وهو يرتعش، وتنبثق من رسائله في بعض الأحيان صرخة حارة وكأنها اندفاع دموي، ولكن الروح والإيمان يكبتان الثورة، ويحس الإنسان ذو المعرفة الصوفية في دوستويفسكي بقدسية هذه اليد وبالمعنى المثمر ـ المأساوي لمصيره. وينشأ من ألمه حب لمعاناة الألم، وهو يغرق عصره وعالمه بلهيب عذابه القائم على المعرفة.

وتحلق به الحياة عالياً ثلاث مرات، تهبط به من حالقٍ ثلاث مرات، وتغذوه منذ وقت مبكر بطعام المجد الحلو: فكتابه الأول يمنحه اسماً لامعاً؛ ولكن سرعان ما يمسك به المخلب القاسي ويزج به من جديد في عالم ليس له اسم فيه: في السجن، في عقوبة السجن والنفي، إلى سيبريا. ويبرز مرة أخرى إلى الملأ، إلا أنه غدا أكثر قوة وشجاعة: فمذكراته من بيت الموتى تسكر روسيا، والقيصر نفسه يبلل الكتاب بدموعه، وتلتهب الشبيبة الروسية حماسة له، ويؤسس مجلة، ويدوي صوته في آذان الشعب كله، وتنشأ الروايات الأولى، وعندئذ تنهار حياته المادية في تغيّر مفاجئ في الجو، فالديون والهموم تخرجه بسوطها من البلاد، والمرض ينخر في جسده. ويتيه في أوروبا بأسرها كالبدوي، وقد نسيته أمته، ولكنه يبرز للمرة الثالثة، بعد سنوات العمل والحرمان، من المياه الرمادية للمحنة الرهيبة: فخطبته في ذكرى بوشكين تشهد بأنه الشاعر الأول، ونبي بلاده. لقد غدا مجده الآن مجداً لايخمد أواره. ولكن اليد الحديدية تضربه في هذا الوقت بالذات، وتُزْبِدُ الحماسة

العارمة لكل شعبه عاجزة فوق نعش. وما عاد القدر في حاجة إليه، فقد بلغت الإرادة الحكيمة القاسية كل شيء، وظفرت من وجوده بأرفع ثمار الفكر: فهي الآن ترمي بقشرة الجسد الفارغة في غير مبالاة.

وبفعل هذه القسوة الحافلة بالمغزى تتحول حياة دوستوييفسكي إلى عمل فني، وسيرته إلى مأساة. وفي رمزية رائعة يتخذ عمله الفني الصورة النموذجية لمصيره الخاص. بل إن بداية حياته لهي رمز: ففي ملجأ للفقراء يولد فيدور ميخائيليوفيتش دوستوييفسكي. وفي الساعة الأولى حُدِّدَ له موضع وجوده في مكان من الجانب الآخر من الحياة، في الجانب المحتقر منها والقريب من حضيضها، ولكن هذا المكان يقع في وسط المصير البشري مجاوراً للآلام والأتراح والموت. ولم يفلت قطّ من هذا النطاق حتى آخر أيامه (إذ مات في حي من أحياء العمال في مسكن يقع في ركن بالطابق الرابع). ويظل طوال سنيّ حياته الست والخمسين الثقيلة ببؤسه وفقره ومرضه وحرمانه في ملجأ من ملاجئ الحياة. وينحدر أبوه، وهو طبيب عسكري، شأن والد شيللر، من أصل نبيل، وتنحدر أمه من دم فلاحيّ: ويتدفق كل هذين الينبوعين من الينابيع الشعبية الروسية في وجوده معاً على نحو فائق الإخصاب، وتحوّل التربية القائمة على العقيدة الصارمة منذ وقت مبكر حساسيته إلى الوجد. وهناك في ملجأ الفقراء بموسكو، في كوخ ضيق كان يتقاسمه مع أخيه، أنفق السنين الأولى من حياته، السنين الأولى؛ فلا يجرؤ المرء على أن يقول: طفولته، ذلك لأن هذا المفهوم مات وتلاشى من حياته في مكان ما. ولم يتحدث قطّ عن الطفولة، ولقد كان صمت دوستوييفسكي دائماً خجلاً أو خوفاً ينطوي على الكبرياء من رثاء

الغرباء. وثمة بقعة كدرة فارغة في سيرة حياته حيث تبرز عند الشعراء الآخرين صور ملونة باسمة، ذكريات لطيفة وأسف حلو. ومع ذلك فإن المرء يظن أنه يعرفه إذا ما أمعن النظر في العيون المتوقدة لشخصيات الأطفال التي أبدعها. ولابد أنه كان مثل كوليا، ذا نضج مبكر، مفعماً بالخيال إلى حد الهلوسة، ومترعاً بذلك اللهيب المتراقص المضطرب، وهو شوقه إلى أن يصبح شيئاً عظيماً، وملآن بتلك الحماسة الجبارة والطفولية التي تدفعه إلى أن يشبّ على نفسه ويتجاوزها وإلى أن "يعاني من أجل البشرية قاطبة". ولابد أنه كان مثل الصغير نييتوشانيسفانوفا مترع النفس حباً للبشرية وخوفاً هستيرياً في الوقت نفسه من خيانتها، وأنه كان مثل اليوتشكا، ذلك الغلام ابن النقيب السكير يملأ نفسه الخجل من معائب أسرته ومحن الحرمان، ولكنه كان مع ذلك مستعداً على الدوام للدفاع عن أهله في وجه العالم كله.

ثم لما برز دوستويفسكي فتىً من هذا العالم المظلم كانت الطفولة قد امحت وولّت. لقد هرب إلى الملاذ الأبدي لكل الناقمين، إلى ملجأ المُهْمَلين، إلى عالم الكتب الحافل بالألوان وبالخطر. وكان قد قرأ في تلك الأيام مع أخيه قراءة كثيرة لا حدود لها، نهاراً بعد نهار وليلة أثر ليلة - وكان منذ تلك الأيام، وهو الذي لايشبع، يفرط في كل ميل حتى يصل به إلى حد الرذيلة -، وهذا العالم الخياليّ يزيده بعداً عن الواقع. ومع ما كان عليه من امتلاء بالحماسة المتناهية في القوة للبشرية، كان يهاب الناس وينطوي على نفسه إلى درجة مَرَضيّة، كان لهيباً وجليداً في الوقت نفسه، متعصباً لأخطر ألوان الوحدة. وتهيم عاطفته الجامحة على وجهها وتسلك في "سنوات القبو" هذه كل طرق التهتك المظلمة، ولكنه

وحيد دائماً، يحس بالاشمئزاز في كل متعة، ويتولاه شعور بالذنب في كل سعادة، ويأخذه الحنق والغيظ دائماً. وبسبب محنة مالية، ومن أجل مجرد بضعة روبلات، يذهب إلى الجيش: وهناك أيضاً لايجد صديقاً. وتقبل بضع سنوات ثقيلة من سنوات الشباب، ويعيش، مثل أبطال كل كتبه، في زاوية من الزوايا، حياة كحياة إنسان الكهوف، حالماً، مفكراً، بكل الرذائل الخفية للفكر وللحواس. ولم يكن طموحه بعدُ يعرف طريقاً، فكان يصيخ السمع إلى صوت نفسه ويحضن قوته كما تحضن الدجاجة بيضها. ويحس بهذا القوة تتخمّر في الأعماق السفلية بنشوة وخوف، إنه يحبها ويخشاها، ولايجرؤ على أن يتحرك لئلا يفسد هذا التكوِّن الغامض. ويقيم بضع سنوات على هذه الحالة السوداء التي لا صورة لها والشبيهة بحالة الدمى، وهي حالة الوحدة والصمت، وينتابه وسواس المرض، وهو خوف صوفي من الموت، خوف من العالم حيناً، ومن نفسه حيناً آخر، رعدة ذات قوة هائلة إزاء الفوضى القاتمة في جوانحه. وخلال الليالي يترجم رواية بلزاك أوجيني جرانديه ورواية دون كارلوس لشيللر، ليتدارك أحواله المالية المضطربة (وكان ماله يتبدد تبدداً نموذجياً بما فيه الكفاية، في الاتجاهين المتناقضين في الصدقات وفي ضروب التهتك). ومن دخان هذه الأيام العكر تتكاثف على نحو بطيء صور خاصة، وأخيراً ينضج من هذه الحالة الضبابيّة، الحالمة القائمة على الخوف والوجد مؤلفه الأدبي الأول، الرواية الصغيرة "أناس بؤساء".

لقد كتب هذه الدراسة الإنسانية البارعة عام ١٨٤٤ وهو في الرابعة والعشرين من عمره "بلهيب عاطفة جامحة" بل كتبها من خلال دموعه تقريباً". وكان الفقر وهو أعمق ما يذله، هو الذي أنتجها، كما باركتها

أسمى قوة عنده، وهي حب الألم والمشاركة اللانهائية في الألم. ويتأمل الأوراق المكتوبة مسيئاً بها الظن. فهو يستشعر فيها سؤالاً موجهاً إلى القدر، ويتبيّن فيها عملية البت والتقرير. ويستقر عزمه بشيء من الجهد على أن يعهد بالمخطوط إلى نيكراسوف الأديب لاختباره. ويمضي يومان من دون جواب. ويعمل إلى أن يظلم المصباح من أثر الدخان. وإذا حبل الجرس يشدّ بقوة وعنف في الساعة الرابعة صباحاً، ويهوي نيكراسوف بين ذراعي دوستوييفسكي، الذي يفتح الباب مدهوشاً، ويعانقه ويقبله ويهتف باسمه. وكان قد قرأ المخطوط هو وصديق له معاً وأنصتا طوال الليل وهتفا مهللين وبكيا، وأخيراً ما عادا قادرين على أن يتمالكا نفسيهما: كان لابد لهما أن يعانقاه. إنها اللحظة الأولى في حياة دوسوييفسكي المتمثلة في هذا الجرس في الليل الذي يناديه إلى المجد. ويظل الأصدقاء إلى وضح النهار يتبادلون السعادة والوجد في كلمات حارة. ثم يهرع نيكراسوف إلى بييلنسكي نقّادة روسيا الجبار، وينادي وهو على الباب ملوحاً بالمخطوط في يده كالراية قائلاً: "لقد نشأ جوجول جديد"، ويغمغم بييلنسكي الذي يسيء الظن وقد غاظه كل تلك الحماسة قائلاً: "إن الجوجولات لتنمو عندكم كما تنمو الفطور، ولكن بييلنسكي يتغيّر عندما يزوره دوستوييفسكي في اليوم التالي، ويصيح بالإنسان الشاب المرتبك مفعماً بالانفعال قائلاً: "ترى هل تدرك أنت نفسك ما أبدعت هنا". ويسيطر الخوف على دوستوييفسكي، إنها رعدة حلوة أمام هذا المجد الجديد المفاجئ. وينزل على الدرج وكأنه في حلم، ويظل واقفاً وهو يترنّح عند ناحية الشارع. وأول مرة يشعر، ولايجرؤ مع ذلك على التصديق، بأن كل هذا الشيء المظلم والخطير الذي كان يضرم قلبه شيء

هائل وربما كان هو الشيء "العظيم" الذي كانت طفولته تحلم به حلماً مضطرباً، وهو الخلود والمعاناة من أجل العالم بأسره. ويتردد التعاظم والإقرار بالذنب، والكبرياء، والخضوع في صدره على نحو مضطرب، وهو لايدري أي صوت ينبغي له أن يصدق، ويترنح على الشارع سكرانَ، وفي دموعه تمتزج السعادة بالألم.

وبهذه الصورة المسرحية العنيفة (الميلودرامية) يتم اكتشاف دوستويفسكي أديباً. وهنا أيضاً تقتفي صورة حياته آثار أعماله على نحو خفيّ، فهنا وهناك أيضاً تتسم خطوط التحديد الفجة في الرسم بشيء من الرومانسية الغثة التي تتسم بها رواية تهز المشاعر. وفي حياة دوستويفسكي كثيراً ما تكون البداية بداية مسرحية عنيفة (ميلودرامية)، ولكنها تتحول دائماً إلى مأساة. إنها مركبة كلها على التوتر: ففي بضع ثوان تتكاثف الأحكام والقرارات الفاصلة من دون مرحلة انتقال، وبعشر ثوانٍ أو عشرين من ثواني الوجد أو الانهيار يتم تثبيت مصيره كله. وربما كان من الممكن أن يسمي المرء هذه الثواني اندفاعات من الصراع - ثانية من الوجد وانهيار عاجز .. وكل تحليق يدفع ثمنه انهياراً، وهذه الثانية من الرحمة يدفع ثمنها ساعات يائسة كثيرة من العمل المضني واليأس. أما المجد، هذا الخاتم البراق الذي يضغطه بيلنسكي في تلك الساعة على رأسه، فهو في الوقت نفسه الحلقة الأولى من قيد للقدم يجربه دوستويفسكي على العمل الثقيل المجلجل طوال حياته. ويظل كتابه الأول "الليالي المشرقة" الكتاب الأخير أيضاً الذي أبدعه وهو رجل حر من أجل بهجة الإبداع وحدها. فالكتابة تعني بالقياس إليه اعتباراً من الآن الكسب وتسديد الديون، ذلك لأن كل

مؤلف يشرع فيه منذ ذلك الوقت مرهون بسلفة حتى قبل كتابة السطر الأول، والطفل الذي لم يولد بعد مباع لعبودية المهنة. لقد زج به الآن إلى الأبد في سجن عبودية الأدب. وتظل صرخات السجين اليائسة تدوّي طالبة الحرية طوال حياة بأسرها ولكن الموت وحده هو الذي يحطم عنه أغلاله. ومازال دوستوييفسكي المبتدئ غير قادر على أن يستشعر العذاب وهو في النشوة الأولى. وما يكاد يتم كتابة بضع قصص حتى يشرع في التخطيط لرواية جديدة.

وهنا يرفع القدر يده محذراً، فشيطانه اليقظ لايريد أن تغدو الحياة مفرطة في السهولة عنده، ولكي يتعرف على الحياة في كل أعماقها يرسل إليه اللهُ الذي يحبه، امتحانه.

ومرة أخرى، كما حدث بالأمس، يُدَوّي صوت الجرس في الليل، ويفتح دوستوييفسكي متعجباً، ولكن الصوت في هذه المرة ليس صوت الحياة، وليس صديقاً يهتف له استحساناً، وليس رسالة من رسالات المجد، بل هو نداء الموت، فهؤلاء ضباط وقوزاقيّون يقتحمون حجرته، ويعتقل الرجل المستشار وتختم أوراقه بالشمع الأحمر، ويظل أربعة شهور يعاني من ألوان الحرمان في زنزانة بحصن القديس باول من دون أن يدرك الجريمة التي يُتهم بها: وكان كل ذنبه الاشتراك في مناقشات بعض الأصدقاء الغاضبين التي سميت على سبيل المبالغة باسم مؤامرة بيتراشيفسكي ولا ريب في أن اعتقاله كان سوء فهم. ومع ذلك ينزل الحكم فجأة كالبرق إلى أقسى العقوبات، إلى الموت بالبارود والرصاص.

ومرة أخرى يتدخل قدره في ثانية جديدة، هي أضيق ثواني وجوده وأغناها، ثانية لاتنتهي تلتقي فيها شفاه الموت والحياة في قبلة لاهبة.

ففي غسق الصبح يخرجونه من السجن مع تسعة من رفاقه ويسدل عليه كفن وتشد أوصاله بالحبال إلى الوتد وتعصب عيناه. ويسمع قراءة الحكم بالإعدام وقرع الطبول ـ لقد ضُغِط كل مصيره في حفنة من الانتظار والتربص، وضُغِط يأسٌ لا نهاية له ورغبة في الحياة لا نهاية لها في جزيء واحد من الزمن. هنالك يرفع الضابط يده ويلوّح بالمنديل الأبيض ويقرأ حكم العفو محوّلاً الحكم بالإعدام إلى سجن في سيبيريا.

والآن يهوي من مجده الأول الفتيّ إلى هاوية رهيبة، وطوال أربعة أعوام يحيط ألف وخمسمائة وتد من البلوط بكل أفقه، وعلى هذه الأوتاد يعد وبجروحه ودموعه يوماً بعد يوم الأيام التي يبلغ عددها ثلاثمائة وخمسة وستين مضروبة في أربعة. أما رفاقه فمجرمون ولصوص وقتلة، وأما عمله فصقل الرخام وحمل القرميد وجرف الثلج. وكان الإنجيل هو الكتاب الوحيد المسموح به، وكان صديقاه الوحيدان هما كلب أجرب ونَسْرٌ مشلول الجناحين، ويمكث أربعة أعوام في "بيت الموتى"، في العالم السفلي، ظلاً بين الظلال، منسياً لا اسم له. وعندما يفكون الأغلال بعدئذ عن قدميه الجريحتين ويخلّف الأوتاد وراءه، جداراً أسمر متداعياً، يكون رجلاً آخر: فصحته متداعية، ومجده يعلوه الغبار، وحياته محطّمة. وحبه للحياة هو الذي يبقى وحده سليماً لايتطرق إليه الفساد. فشعلة الوجد الحارة تتقد اتقاداً أكثر إشراقاً منها في أي وقت مضى من الشمع المنصهر، شمع جسده المعجون عجناً. ويضطر إلى البقاء في سيبريا بضعة أعوام أخرى، بين الحُر والأسير، محروماً من السماح له بنشر سطر واحد.

وهناك في المنفى، في أشد ألوان اليأس والوحدة مرارة، يعقد ذلك الزواج الغريب من زوجته الأولى، وهي امرأة مريضة ذات ملامح متميزة تبادله الحب القائم على الرثاء على غير رغبتها. ولقد ظلت هناك مأساة ما غامضة من مآسي التضحية في تصميمه هذا خفيةً إلى الأبد تجاه الفضول والرهبة. ولايقدر المرء على أن يتلمس آثار البطوليّة الصامتة في هذه التضحية الخيالية إلا من خلال بعض التلميحات والإشارات في رواية "مذلون مهانون".

ويعود إلى بطرسبرج رجلاً منسياً. فقد تركه مشجعوه من الأدباء يسقط، وضاع أصدقاؤه. ولكنه يصارع الموجة التي طرحته بشجاعة وقوة حتى يَخْلُصَ بنفسه منها إلى النور من جديد. وتنتزع روايته "ذكريات من بيت الموتى"، هذا الوصف الخالد لفترة عقوبة، روسيا من التبلُّد الحسي المتمثل في المشاركة اللامبالية في المعاناة. وتكتشف الأمة بأسرها مذعورة أن عالماً آخر يسود تحت الطبقة السطحية المستوية لعالمها الهادئ، قريباً تحس به أنفاس الناس، وهو مَطْهر يجمع كل ألوان العذاب. ويرتفع لهيب الشكوى حتى يبلغ الكرملين، وينشج القيصر باكياً فوق الكتاب، ويتردد اسم دوستوييفسكي بين آلاف الشفاه. لقد أعيد بناء مجده في سنة واحدة بناءً أعلى، وأبْقى على الزمن، مما كان في أي وقت مضى. ويؤسس دستوييفسكي المبعوثُ، بالاشتراك مع أخيه، مجلة يكاد يحررها كلها وحده. ويقترن الأديب بالداعية، والسياسي بالأستاذ الروسي". ويدوي صدى المجلة كالعاصفة، وتنتشر أوسع الانتشار، ويتم إنجاز رواية. وتفتنه السعادة ماكرة بكثير من غمزات عينيها. ويبدو مصير دوستوييفسكي مضموناً إلى الأبد.

ولكن الإرادة الغامضة التي تهيمن على حياته تقول مرة أخرى: إن الوقت مازال مبكراً. ذلك لأن العذاب الأرضي مازال غريباً عنه، عذاب المنفى، والخوف المفترس الناجم عن هموم الغذاء اليومية الرهيبة. أما سيبيريا والأشغال الشاقة،وهما أشنع تشويه لروسيا، فقد كان فيهما على أي حال في وطنه، والآن ينبغي له أيضاً أن يعرف شوق البدوي إلى الخيمة، من أجل الحب الطاغي الذي يكنه لشعبه. ويجب عليه أن يعود مرة أخرى إلى عالم لا أمس له، أن يهوي إلى الظلام هُوِيّاً أكثر عمقاً قبل أن يباح له أن يكون أديب أمته ورسولها ورائدها. ومرة أخرى ينقضّ عليه برق خاطف، ثانية من الإعدام: وتحظر المجلة ومرة أخرى تكون العلة سوء فهم وتكون في الوقت نفسه علة قاتلة كالأولى. والآن يهوي الفزع، ضربة عاصفة إثر ضربة عاصفة في قلب ساحة حياته. وتموت زوجته، ويموت بعدها بقليل أخوه الذي كان في الوقت نفسه أفضل صديق ومعين له. وتتعلق بظهره ديون عائلتين ثقيلة كالرصاص وتحني كاهله تحت عبء لايحتمل. ويمضي في المقاومة يائساً. ويعمل ليلاً ونهاراً كالمحموم، ويكتب ويحرر ويطبع بنفسه، لمجرد توفير المال وإنقاذ شرفه ووجوده، ولكن القدر أقوى منه. ويخرج ذات ليلة هارباً كالمجرم من دائنيه ليضرب في الأرض.

والآن يبدأ ذلك التجوال الذي استغرق سنين طوالاً بلا هدف في المنفى الأوروبي، ذلك الانقطاع الرهيب في الأواصر التي تصله بروسيا، بنسغ حياته، ولقد كان ذلك الانقطاع يضيّق الخناق على روحه على نحو أكثر إثارة للغيظ من أوتاد سجن الأشغال الشاقة. وإنه لمن الأمور الرهيبة أن يتصور المرء بفكره كيف كان أكبر أديب روسي، وعبقريّ

جيله، ورسول اللانهاية، يهيم على وجهه، لايملك شروى نقير، مشرَّداً لا وجهة له. وبجهد كبير يجد ما يؤويه في حجرات منخفضة صغيرة يملؤها دخان الفقر، وينشب شيطان الصراع مخالبه في أعصابه. وتطارده الديون والسندات والالتزامات بسوطها من عمل إلى آخر، ويلاحقه الحرج والخجل من مدينة إلى أخرى. وإذا لاح شعاع من سعادة في حياته دفع القدر على الفور بسحب مظلمة جديدة. وكانت فتاة شابة، وهي كاتبة الاختزال عنده، وقد أصبحت زوجته الثانية. ولكن الطفل الأول الذي تمنحه إياه يذهب به الوهن ومحنة المنفى بعد أيام قلائل. ولئن كانت سيبريا المطهر أو المدخل إلى معاناته للألم، فقد كانت فرنسا وألمانيا وإيطاليا بلا ريب جحيمه. ولايكاد المرء يجرؤ على أن يتمثل في ذهنه هذا الوجود المأساويّ. ولكنني حين أسير في الشوارع بدرسدن ماراً بأي بيت منخفض قذر ينتابني دائماً شك في مسألة هل كان يسكن في مكان ما هنا بين المساكين والبائسين والعمال الثانويين من أهالي سكسونيا، في الأعلى، في الطابق الرابع وحيداً إلى حد لا نهاية له في هذه الحيوية الغريبة. ولم يعرفه أحد في كل هذه السنين. وكان يسكن على بعد ساعة منه فريدريش نيتشه في ناومبورج، وهو الوحيد الذي كان في وسعه أن يفهمه. كان هناك المعاصرون: ريتشارد فاجنر، هيبل، فلوبير، جوتفريد كيللر، ولكنه لايعرف عنهم شيئاً ولايعرف أولئك عنه شيئاً، وإنه ليخرج متسللاً من كهف عمله إلى الشارع كحيوان خطير كبير، جلفاً في ثياب بالية، على الطريق نفسه دائماً، في درسدن، وفي جنيف، وفي باريس: ويدخل مقهى أو نادياً لا لشيء إلا ليقرأ صحفاً روسية. إنه يريد أن يتلمس أثر روسيا، الوطن، بل يريد مجرد النظر إلى الحروف الكيريليّة،

والتلفظ العابر بالكلمة الروسية المحلية. وفي بعض الأحيان يجلس في المتحف، لا حباً للفن (فقد ظل أبداً البربريَّ البيزنطي، عدو التماثيل والأيقونات)، بل ليستدفئ. وهو لايعرف شيئاً عمن حوله من الناس، إنه يكرههم لا لشيء إلا لأنهم ليسوا روساً، يكره الألمان في ألمانيا، والفرنسيين في فرنسا. ويصفي قلبه لروسيا. وجسده وحده هو الذي يعيش في غير مبالاة حياة البؤس في هذا العالم الغريب. ولم يشهد له أي واحد من الأدباء الألمان أو الفرنسيين أو الإيطاليين حديثاً أو حركة. ولايعرفه الناس إلا في المصرف حيث يأتي شاحباً كل يوم بعينه إلى منصة المصرف ويسأل بصوت مرتفع من الانفعال ألم تأتِ الحوالة من روسيا أخيراً، وهي حوالة بمئة روبل كان يتوسل من أجلها ألفَ مرة أمام الأدنياء والغرباء من الناس، وسرعان ما يضحك الموظفون من المجنون البائس وانتظاره الأبدي. وكان ضيفاً دائماً في مكتب الرهون أيضاً: فقد رهن كل شيء هناك، بل رهن ذات مرة سرواله الأخير لا لشيء إلاّ ليتمكن من إرسال برقية إلى بطرسبرج، ليرسل إحدى تلك الصرخات التي تزلزل الإنسان على النحو الذي تتردد به المرة تلو المرة في رسائله بصورة مدويَّة. وإن قلب المرء ليتقلص متشنجاً إذا ما قرأ الرسائل المتملقة المفعمة بالمذلة والهوان، رسائل ذلك العملاق التي يستصرخ فيها السيد المسيح خمس مرات من أجل عشرة روبلات يستجديها، هذه الرسائل المفزعة التي تلهث وتعول وتنتحب من أجل حفنة ضئيلة من المال. ويظل يعمل طوال الليالي ويكتب، بينما تتنهد زوجته إلى جانبه في آلامها، وبينما يُنْشِب الصَرَع مخلبه ليخرج روحه من حلقومه، وبينما تهدد سيدة البيت بالشرطة من أجل إيجار بيتها، وتصرخ القابلة مطالبة

بأجرها ـ في أثناء ذلك يكتب "راسكولنيكوف" و"الأبله" و"الشياطين" و"المقامر"، تلك الآثار العملاقة التي خلفها القرن التاسع عشر، هذه الصياغات الكونية الشاملة لعالمنا الروحي بأسره. كان العمل ملاذه وعذابه. ففيه يعيش في روسيا، في الوطن. وفي وقت الراحة يعاني من ألوان الحرمان في أوروبا، في المنفى والأشغال الشاقة. ولذلك يزج بنفسه في حمأة مؤلفاته على نحو يزداد عمقاً باطراد. فهذه المؤلفات هي الأوكسيد الذي يسكره، إنها اللعبة التي تصل بتوتر أعصابه المعذبة إلى أعلى درجات المتعة. وكان فيما بين ذلك يعد الأيام في شغف كما كان فيما مضى يعد أوتاد السجن: كان يعد الأيام التي يستطيع بعدها أن يعود إلى الوطن متسولاً، فجّل غايته أن يعود إلى الوطن فحسب! فروسيا، وروسيا، وروسيا هي الصرخة الأبدية في محنته. ولكن العودة لَمّا تُبَحْ له. ومازال من واجبه أن يظل نَكِرة لا مجد له من أجل العمل الفني، وأن يظل شهيد كل هذه الطرق الغريبة، وأن يبقى الصابر الوحيد من دون صراخ أو شكوى. ومازال عليه أن يسكن مع ديدان الحياة قبل أن يرقى إلى روعة المجد الخالد العظمى. لقد غدا جسده أجوف خاوياً بفعل ألوان الحرمان، وجعلت مقارع المرض تنقضّ على دماغه في ضربات تزداد توتراً على نحو مطرد حتى كان يبقى أياماً بأسرها مخدّراً مصعوقاً مستغلِق الحواس؛ ليجرّ نفسه من جديد مترنحاً إلى طاولة الكتابة حين تعود إليه أولى بوادر القوة. لقد بلغ دوستوييفسكي الخمسين من العمر: ولكنه عانى عذاب الآلاف من السنين.

وهنا يقول قدره أخيراً في اللحظة الأخيرة التي هي أشد اللحظات وطأة وثقلاً: حسبك هذا. ومن جديد يوجه الله وجهه نحو أيوب. ففي

الثانية والخمسين يتاح لدوستويفسكي أن يعود إلى روسيا. فقد أكسبته كتبه شهرة، وغدا تورجينيف وتولستوي مغمورين بالظلال. فما عادت روسيا تنظر إلاّ إليه. ويجعله كتاب "يوميات كاتب" رائداً لشعبه. وبآخر ما يملك من طاقة، وبأعلى درجات الفن يتم وصيته إلى مستقبل الأمة "الإخوة كارامازوف". والآن يكشف مصيره الحجاب عن عقله ويهب للممتَحَن ثانيةً من السعادة القصوى تدله على أن نواة حياته أشرقت متحولة إلى بذرة لا نهائية. وأخيراً يتركز انتصار دوستويفسكي ويتكاثف في لحظة واحدة كما كان عذابه من قبل. لقد أرسل الله إليه برقاً، ولكنه لم يكن هذه المرة برقاً يصعقه ويرديه، بل كان يحمله، كالأنبياء، إلى عالم الخلود في عربة نارية. لقد دعي إلى العيد الثمانين لميلاد بوشكين أدباء روسيا الكبار لإلقاء كلمات المهرجان. ويظفر تورجينيف الأديب، الغربي النزعة، والذي ظل طوال حياة بأسرها يغتصب منه المجد، بالمرتبة الأولى. ويتحدث بموافقة صاخبة وودية. وفي اليوم التالي تعطى الكلمة لدستويفسكي ويلقي دستويفسكي كلمته فيصوغها في سكر شيطاني كبلطة يهوي بها الرعد، وبنيران الوجد التي تنبثق فجأة كعاصفة من صوته الخافت الأجش، يبشر بالرسالة المقدسة رسالة التآخي الروسي الشامل، ويخر المستمعون على ركبتيه كأنما حُصِدوا حَصْداً. وتهتز القاعة من انفجار هتاف الاستحسان. وتقبل النساء يديه، وينهار طالب أمامه مغشياً عليه، ويتنازل كل الخطباء الآخرين عن كلماتهم. وتتعاظم الحماسة إلى حدود اللانهاية، ويتقد المجد نارياً على هامته التي يعلوها التاج ذو الأشواك.

ولقد أراد هذا قدره أيضاً: أن يعرض في دقيقة لاهبة تحقق رسالته، وانتصار العمل الفني. ثم يلقي جانباً بقشرة جسده الجافة اليابسة ـ بعد إنقاذ الثمرة النقية. وفي العاشر من شباط عام ١٨٨١ يموت دوستويفسكي. وتسري رِعْدَةٌ في أرجاء روسيا. لحظة من الحزن الصامت. ولكن السيل العارم يفيض بعد ذلك، فمن أقصى المدن ترحل في وقت واحد، ولكن بدون اتفاق، وفود توليه الشرف الأخير، ومن أرجاء المدينة التي تضم آلاف البيوت يفيض الآن ـ بعد فوات الأوان! حب الجماهير الوجديُّ مزبداً متقدماً. فالناس جميعاً يريدون أن يروا الميت الذي نسوه طوال حياة بأسرها. ويغلي شارع الحدّاد الذي وضع فيه دستوييفسكي على النعش، أسودَ من ازدحام البشر. وتصعد جماهير بملابس سود سلالم بيت العمال سابحة في صمت مرتعد وتملأ الحجرات الضيقة حتى تزحم التابوت بشدة. وبعد بضع ساعات تختفي زينة الأزهار التي أرقدوه تحتها لأن مئات الأيدي تأخذ الزهور المختلفة على أنها من آثار الميت الثمينة. ويصبح هواء الحجرة الضيقة خانقاً حتى ما عادت الشموع تجد غذاءً لها فخمدت. وتفيض الجماهير متقدمة في ازدحام يزداد على نحو مطرد، موجةً إثر موجة، نحو الميت. ويترنح التابوت من شدة تدفقهم ويوشك أن ينهار: وتضطر الأرملة ويضطر الأولاد المروَّعون إلى أن يقيموه بأيديهم. ويهمّ رئيس الشرطة بمنع التشييع العام للجثمان، وهو التشييع الذي يخطط الطلاب فيه لحمل أغلال السجين خلف تابوته، ولكنه لايجرؤ على ذلك آخر الأمر في وجه حماسة كان في وسعها أن تفرض مشاركتها في هذا التشييع بالسلاح. وفي الجنازة يتحول حلم دوستوييفسكي المقدس فجأة إلى حدثٍ ساعةً من

الزمـان: ذلك هو حلم روسـيـا الواحـدة. وكـمـا تصـبـح كل طبـقـات روسـيـا وفئـاتها في عمله الفني كتلة واحدة بشعـور الأخوة، تتحول مئات الألوف وراء التابوت بفعل ألمها إلى كتلة واحدة؛ فالأمراء الشباب، ورجال الدين المهـيبون، والعـمـال، والطلاب، والضبـاط، والخدم بالملابس الرسمـيـة، والمتسولون، هؤلاء جميعاً يندبون الفقيد الغالي بصوت واحد تحت غـابة خافقة من الرايات والشعارات: وتتـحـول الكنيسة التي أقيم فيـهـا قُدّاسه إلى خمـيلة واحدة من الأزهار. وأمـام قبـره المفتـوح تتحد كـل الأحزاب في قَسَم الحب والإعـجـاب. وهكذا يَهبُ دوسـتـويـيـفسكي لأمـتـه في سـاعـتـه الأخيـرة لحظة من التـآخي، ويجمع بقـوة شيطانيـة مرة أخرى تناقـضـات عصره المتوترة إلى حد الجنون. ووراء طريقه الأخير تنفتح الهوة الرهيبة تحيـة رائعـة للميت: الثـورة. وبعـد ذلك بثـلاثة أسابيع يقتل القيصر، وتجلجل رِعْدة الثـورة، وتسـري في أرجـاء البـلاد بـروق العـقـاب: ومـثـل بيتهوفن يموت دوستوييفسكي في ثورة العناصر المقدسة، في العاصفة.

معنى مصيره

لقد غدوتُ أستاذاً في احتمال اللذة والألم وتحولت عندي متعة المعاناة إلى سعادة ونعيم.

جوتفريد كيللر

يقوم بين دوستوييفسكي ومصيره صراع لايتوقف، نوع من العداوة المفعمة بالمحبة. فمصيره يزيد من حدة جميع ضروب الصراع على نحو مؤلم، ويباعد مباعدة شديدة بين المتناقضات عنده على نحو مؤلم إلى درجة التمزق؛ فالحياة تؤلمه لأنها تحبه، وهو يحبها لأنها تمسه مساً بالغ القوة، ذلك لأن هذا الرجل ذا الحكمة المتناهية يتعرف في المعاناة على أقوى إمكانية للشعور. ويصارعه ليل الحياة اللانهائي مثلما فعل بأيوب حتى بزوغ شفق الموت، ولايحرره من التشنج المحيط به قبل أن يبارك مصيره. ودوستوييفسكي، "عبد الله"، يدرك عظمة هذه الرسالة ويجد أقصى درجات السعادة في أن يكون الخاضع أبداً للقوى اللانهائية. ويقبِّل صليبه بشفاه محمومة، ويقول: "ليس هناك شعور أكثر ضرورة للإنسان من شعوره بقدرته على الانحناء خضوعاً أمام اللانهائي". وحين تنكسر ركبته تحت وطأة مصيره يرفع يديه في خشوع شاهداً على ما في الحياة من عظمة مقدسة.

وفي هذه العبودية للمصير أصبح دوستويفسكي بالخضوع والمعرفة المتـغلبَ الكبـيـر علـى كل الآلام، وأقـوى مـعلم ومـبـدِّل للقـيم منذ أيام الكتـاب المقدس. وكلمـا ازداد سقوط جسده عـمقاً زاد تحليق إيمانه علواً، وكلمـا ازدادت معاناته إنسـاناً ازدادت سعـادته في معرفـة معنى معاناة العالم وضرورتها. فحب القدر (Amor fati)، الحب المتفاني للمصير، ذلك الحب الذي يمجده نيتشـه على أنه أكثر قوانين الحيـاة رهبة، لايُشعِره في كل عـداء إلا بفـيض المحبـة، كـمـا يجـعله يرى في كل مـعـاناة صـحـة وسلامـة. ومثـل بيليـام Biliam تتـحول كل لعنة عند ذلك المختـار إلى بركة، وكل حَظٍّ من قدره إلى رفع له. وفي سيبيريا يؤلف، والأغـلال في قدميـه، نشيـداً إلى القيـصر الذي حكم عليـه بالإعـدام وهو بريء. وفي خضوع غير مفهـوم بالقيـاس إلينا يقبِّل مرة بعد أخرى اليد التي تجلده: وهو مـسـتـعـد دائمـاً، مثـل القديس اليـعـازر الشـاحب حين خروجـه من التابوت، لتقديم شهادة على جمال الحيـاة، وينهض من موته اليومي، من تشنجاته وارتعاشـاته الصَرَعيّة، والزبد مازال يغشى فمه، ليسبِّح بحمد الله الذي أرسل إليـه هذا الامتـحان. وكلٍ تألم ينتج في روحه المفتـوحة حباً جديداً لمعـاناة الألـم، وظمـأً متلمّظاً لايرتوي يضربه كالسيـاط، إلى تيجان جديدة من تيجان الشهداء. وإذا مـا ضربه القدر ضربة قاسية تنهد منهـاراً ينزف دمـاً شـوقـاً إلى ضربات جديدة. وكـل برق يصـيـبـه يلتـقطه ويحوِّل ما يمكن أن يحرقه إلى نار روحية وَوَجْدٍ إبداعي.

وإزاء مثل هذه القدرة الشيطانيـة على تحويل المعـاناة يفقد المصيـر الظاهري سيطرته بصورة كـاملة. فـمـا يبـدو عـقـابـاً وبلاء يتـحـول عند العارف إلى عون، وما يؤدي إلى سقوط الناس وتهافتهم هو الذي ينهض

وحده بالأديب نهضة حقيقية. وما كان يمكن أن يسحق إنساناً أضعف منه يشد عضد هذا الغارق في الوَجْد. والقرن الذي يحب العبث بالرموز يقدم تجربة لمثل هذا التأثير المزدوج للمعاناة الواحدة. فثمة برق مشابه يمس أديباً آخر من عالمنا هو أوسكار وايلد. ويسقط كلا الأديبين، وهما كاتبان لامعان، ونبيلان من أصحاب المكانة الرفيعة، ذات يوم من جو حياتهم المدني إلى هوة السجن. ولكن الأديب وايلد يسحق في هذا الامتحان كما تسحق الأشياء في هاونٍ، أما الأديب دوستويفسكي فيتشكل من هذا الامتحان فحسب كما يتشكل الفلز في البوتقة النارية.

ذلك لأن وايلد الذي مازال يتمتع بالحس الاجتماعي وبالغريزة الظاهرية لإنسان المجتمع يشعر بأنه تعرض للفضيحة بوصمة العار المدنية. وكان أشد ما لقيه من ألوان التحقير فظاعة ذلك الحمام في سجن رينج حيث يفرض على جسده النبيل المعذب أن ينغمس في الماء الذي دنسه عشرة سجناء آخرون. وترتعد طبقة ممتازة بأسرها، حضارة النبلاء، في فزعه من الاندماج الجسدي مع الأدنياء.

أما دوستويفسكي، الإنسان الجديد الذي يتجاوز كل الطبقات، فتشتعل هذه الوضاعة أمامه بروح سكرى بالقدر، ويتحول الحمام القذر نفسه إلى مَطْهَرٍ لكبريائه. وبالمساعدة المتواضعة التي يقدمها إلى تتري جلف يعاني معاناةً وجدّية السرّ المسيحي المتمثل في غسل القدم. ويعاني وايلد، الذي يعيش فيه اللورد بعد موت الإنسان، من الخوف من أن ينظر إليه السجناء على أنه ندٌ لهم، أما دوستويفسكي فلا يتألم إلا مادام اللصوص والقتلة يرفضون أخوّتَه لأنه يشعر بكل مسافة، بكل "لا ـ أخوة" على أنها نقيصة وقصور في إنسانيته. وعلى هذا فالمصير

المزدوج واحد، ومختلف مع ذلك عند كلا الأديبين، كالفحم والماس اللذين يرجعان إلى عنصر واحد. وينتهي وايلد عندما يخرج من السجن، أما دوستوييفسكي فلا يبدأ إلا حين يخرج من السجن ويحترق وايلد متحولاً إلى خَبَثٍ لا قيمة له في اللهيب نفسه الذي يشكّل دوستوييفسكي فيحوله إلى صلابة متألقة. ويُجْلَد وايلد كالعبد لأنه يقاوم، بينما ينتصر دوستوييفسكي على مصيره بحبه لمصيره.

لقد بلغ دوستوييفسكي من قدرته على قلب ألوان المعاناة وتحويلها وتغيير قيم كل ضروبٍ التحقير والإذلال ما يجعل أقسى المصائر هو المصير الوحيد الذي يلائمه. ذلك لأنه ظفر بأكثر ألوان الأمان الداخلي سمواً، من الأخطار الخارجية المُحْدِقة بوجوده، على وجه الدقة. وتتحول صنوف عذابه إلى كسب، ورذائله إلى حالات تصعيدية، ومعوِّقاته إلى حوافز. فسيبيريا، والأشغال الشاقة، والصَرَع، والفقر، وحمّى المقامرة، والتهتك، كل أزمات وجوده هذه تصبح في فنه مثمرة بفعل قدرته الشيطانية على قلب القيم. ذلك لأن الفنان لايستخرج أكثر حقائقه التهاباً، ومعارفه الأخيرة، دائماً، إلاّ من أخطر أغوار طبيعته، كما يستخرج الناس أنفَس معادنهم من أكثر أعماق المناجم ظلمة. وإذا نظرنا إلى حياة دوستوييفسكي من الوجهة الفنية على أنها مأساة، فإن هذه الحياة تعدُّ من الوجهة الأخلاقية إنجازاً لا مثيل له، لأنها تمثل انتصاراً للإنسان على مصيره، وقلباً لقيم الوجود الخارجي عن طريق السحر الداخلي.

على أن انتصار قوة الحياة الفكرية على جسد مريض متداع يعد بصورة خاصة انتصاراً لا مثيل له. وينبغي لنا ألاّ ننسى أن

دوستويفسكي كان مريضاً، وأن هذا العمل الخالد الذي يَثْبُتُ للأيام قد خرج من أعضاء واهية متداعية ومن أعصاب مرتعشة مضطربة اضطراباً لاهباً. لقد زُرِعَ وسط جسده أخطرُ الآلام، رمزٌ للموت رهيب حاضر أبداً: ألا وهو الصَرَع. كان دوستويفسكي مصاباً بالصَرَع طوال كل الأعوام الثلاثين من حياته الفنية. فأثناء انهماكه في العمل، وفي الشارع، وأثناء الحديث، بل في النوم، تُنْشِبُ يد "الشيطان الخانق" مخالبها حول حلقومه وتطرحه أرضاً على نحو مفاجئ والزبد يغشى فمه حتى ينزف جسده في الحال دماً. وكان دوستويفسكي يحس، مذ كان طفلاً عصبياً، في هلوسات غريبة، بإحداق الخطر، غير أن "المرض المقدس" لايتم تحويله إلى برق إلاّ في السجن. فهناك يخرج المرض ضغط التوتر العصبي الهائل. ومثل كل لون من ألوان الشقاء، كالفقر والحرمان، تظل محنة دوستويفسكي الجسدية وفية له إلى ساعته الأخيرة. غير أن الغريب في الأمر أن دوستويفسكي المعذَّب لايثور قط بكلمة واحدة على الامتحان. ولايشكو قطٌ من عجزه كما يشكو بيتهوفن من صممه، وبايرون من قدمه القصيرة وروسو من التهاب المثانة، بل إن أحداً لم يروِ قط أنه بحث يوماً بحثاً جدياً عن علاج لذلك. وفي وسع المرء أن يأخذ ما يبدو غير ممكن على أنه يقيني، وهو أنه كان يحب مرضه هذا بذلك الحب اللانهائي للقدر، وأنه كان يحبه بحكم كونه مصيراً كما كان يحب كل رذيلة من رذائله وكل خطر من الأخطار المحدقة به. ويقوم حب الإحساس عند الأديب بكبح جماح الألم عند الإنسان: فدوستويفسكي يصبح سيد ألمه حين يصغي إلى ذلك الألم. أما الخطر الأقصى الذي يحدق بحياته، وهو الصَرَع، فيحوله إلى أعلى سر من أسرار فنه: فهو يمتص جمالاً خفيّاً

لم يُعرف له قطٌّ مثيل من هذه الحالات، وهو وَجْدُ الأنا (Ichekstase) المتجمِّع على نحو رائع في لحظات الشعور المسبق الثَمِل. فهنا تجري معاناة الموت وسط الحياة في اختصار هائل إلى أقصى الحدود.

وفي هذه الثانية الواحدة التي تسبق الموت كل مرة تجري معاناة أقوى ماهية من ماهيات وجوده وأكثرها إسكاراً، وهي التوتر المتصاعد تصاعداً مَرَضياً في "إحساس المرء بنفسه". ومرة بعد أخرى يأتيه مصيره بأكثر لحظات حياته حدّة، كرمز سحري، فهو يحيي اللحظة التي عاشها في ميدان سيمينوفسكي، وكأن عليه ألاّ ينسى قط التناقض المفزع بين الكون والعدم في شعوره. وهنا أيضاً يغشى الظلام البصر دائماً، وهنا أيضاً تسقط الروح عن الجسد كما يسقط الماء من حوض طافح مائل، فهي ترتعد مشرئبّة بجناحيها المتوترين نحو الله حيناً، وتحس حيناً آخر بضوء من عالم فوق الأرض يغشى الأجنحة المجردة من الجسد، شعاعاً ونعمة من عالم آخر، وتغور الأرض طوراً، وتصدح الأجواء طوراً آخر - وهنا يهوي به رعد الاستيقاظ مرة أخرى محطّماً في هوة الحياة العادية. وكلما وصف دوستوييفسكي هذه الدقيقة الواحدة، هذا الشعور الحالم بالسعادة الذي يبعث الروح في حدة رؤيته الهائلة وقت الملاحظة أصبح صوته أكثر انفعالاً وحماسة في استعادة الذكرى. وتتحول لحظة الفزع إلى نشيد ويعظ الناس متحمساً بقوله: "إنكم، أيها البشر الأصحاء، لاتدركون ولاتتصورون أيّ شعور بالنشوة يتغلغل في نفس المصاب بالصَرَع قبل سقوطه بثانية واحدة. ولست أعرف أبداً هل كانت مدرسة النشوة هذه تدوم ساعات، ولكن صدقوا أنني لاأودّ أن أستبدل بها نعيم الحياة كله".

وفي هذه الثانية اللاأهبة تتجاوز نظرة دوستويفسكي ما هو فردي في هذا العالم وتشمل اللانهاية في شعور مستعرٍ بالكون. ولكن ما يسكت عنه هو العقوبة المرة التي يدفعها ثمناً لكل مرة من هذه المرات التي يقترب فيها من الله في حالة تشنجية. ويُهَشِّمُ الثواني البلورية المتلألئة انهيارٌ مفزع يحوِّلها إلى شظايا متناثرة ويهوي محطَّمَ الأوصال مخدَّرَ الحواس، وكأنه إيكاروس[1] آخر، عائداً إلى الليل الأرضي. وعلى حين يظل مبهور البصر من الضوء اللانهائي يتلمس طريقه بشقٍّ النفس، في سجن الجسد. وتزحف الحواس كالديدان عُمْياً على أرض الوجود وهي تحيط بمحيّا الرب بأجنحة سعيدة. وتكاد تكون حالة دوستويفسكي بعد كل إغماء غَسَقاً جنونياً صوَّر كل ما يبعثه من الفزع بنفسه بوضوح ينطوي على القسوة البالغة في شخص الأمير ميشكين. فهو يرقد في السرير محطَّم الأوصال ممزقَّها في كثير من الأحيان، ولايطاوع لسانُه صوتَه، ولايطاوع يدَه القلم، ويَصُدُّ نفسَه في سأم واكتئاب عن كل مجتمع. لقد تحطمت قداسة المخ الذي كان يضم آلاف التفاصيل في اختصار متناسق منسجم، وما عاد قادراً على تذكر أقرب الأشياء إليه. وذات مرة، بعد نوبة أصابته بينما كان يكتب رواية "الشياطين" يشعر وقد تولاه الفزع أنه ما عاد يعي شيئاً من كل الأحداث التي ابتدعتها مخيلته، بل نسي حتى اسم البطل، وبعد لأيٍ يدخل من جديد حياة الصياغة والتشكيل، ويدفع ألوان الرؤيا التي اعتراها الوهن، بإرادة عنيدة من جديد إلى اتقاد كامل، إلى أن ترديه نوبة جديدة. وهكذا

---

(١) هو إيكاروس ابن ديدالوس ، وتروي الأسطورة اليونانية أنه طار بجناحين ملصوقين بالشمع ، فلما ذاب الشمع تحت أشعة الشمس سقط في البحر ."المترجم"

نشأت رواياته الأخيرة، أكثر رواياته شموخاً، والخوف من الصَّرَع وراءه، وبقيةُ طعم الموت المُرِّ على شفتيه، مكدوداً من المحنة والحرمان. وعلى الشفير القائم بين الموت والجنون يتصاعد إبداعه شامخاً نحو الأعالي وهو يَسْري آمناً في ظلمة الليل، ومن هذا الموت المستمر تنشأ لهذا المبعوث أبداً من الموت تلك القوة الشيطانية التي تُمَكِّنه من التشبث بالحياة في رغبة جامحة ليستخرج منها بالضغط أقصى ما فيها من القوة والعاطفة الجامحة.

ولهذا المرض، ولهذا الشقاء الشيطاني يدين دوستويفسكي بعبقريته بمقدار ما يدين بها تولستوي لصحته. فقد حلّقت به إلى حالات الشعور المركّز التي لاتتاح للحس العادي، ومنحته نظرة خفية إلى العالم السفلي للشعور وإلى ممالك الروح البرزخية. وكما يأتي أوديسويس الرحالة الجوّاب برسالة من العالم السفلي، فهو يأتي، وهو العائد الوحيد في حالة اليقظة، بأكثر الأوصاف إيلاماً من بلاد الظلال والنيران، ويشهد بدمه وبالرعشة الباردة على شفتيه على وجود حالات لايدركها التصور بين الحياة والموت. وبفضل عرضه ينجح في الوصول إلى أقصى درجات الفن التي صاغها ستندال ذات مرة بقوله:"إنها ابتداع أحاسيس لم يسبق إليها أحد"، إنها المشاعر التي توجد عندنا جميعاً في براعمها ولايمتنع وصولها إلى النضج الكامل إلا بفعل المناخ البارد الذي يعيش فيه دمنا، وهو ينجح في تصوير هذه المشاعر في تفتحها الاستوائي الكامل. فدقّة سمع دوستويفسكي المريض تتيح له أن يصغي إلى آخر كلمات الروح قبل أن تهبط إلى نوبة الغيبوبة، وتؤدي حدة الرؤية الصوفية في ثواني الشعور المسبق إلى الموهبة التنبُّئية في وجهها

الثاني، وهو سحر الترابط. فيا له من تحول رائع، مثمر في كل أزمات القلب. فالفنان دوستوييفسكي حوّل كل خطر تحويلاً قسرياً إلى ملك له، ودوستوييفسكي الإنسان، أيضاً، لايكتسب إلا عظمة جديدة ذات مقياس جديد. ذلك لأن السعادة والشقاء يعنيان عنده نقطتي الشعور النهائيتين، يعنيان حدة مصعّدة على نحو غير متساو، وهو لايستعمل في القياس القيم المبتذلة للحياة العادية المتوسطة بل يستعمل فيه درجات جنونه الغليانية. فالحد الأقصى للسعادة عند سواه من الناس استمتاع بمنظر طبيعي، أو امتلاك امرأة، أو الشعور بالانسجام، ولكنه دائماً ملك متاح عن طريق ظروف أرضية. أما دوستوييفسكي فتقع عنده نقاط غليان الاحساس فيما لايطاق، وفيما يقتل، فسعادته نوبة تشنجية، هي التشنج المزبد، وعذابه الانسحاق، والغيبوبة، والانهيار: غير أنها حالات ذاتية (essenziell)[1] دائماً لايمكن أن يكون لها دوام في الأرضيّ. فمن كان يعاني الموت على نحو مستمر في الحياة فهو يعرف فزعاً أقوى وأعظم من فزع الإنسان العادي، وهو يحس، في السباحة اللاجسدية في الهواء، بمتعة أعلى من متعة جسد لم يغادر الأرض القاسية قط. ويتمثل مفهوم السعادة عنده في التمزّق، ومفهوم العذاب في الإبادة. ولذلك لاتتسم سعادة أبطاله بشيء من البهجة المصعّدة، بل تتألق وتشتعل كالنار، وترتعد من الدموع الحبيسة المكفكفة؛ وتضيق أنفاسها من الخطر. إنها حالة لاتطاق ولاتدوم، معاناة للألم أكثر منها استمتاعاً. ويتسم عذابه بدوره بشيء تجاوز الحالة العادي المبتذلة، بحالة الخوف البليد الخانق والثقل والفزع، إنه وضوح

(١) المعجم الفلسفي - يوسف كرم ود . مراد وهبة ويوسف شلالة ."المترجم"

قارس البرودة يكاد يبتسم، ورغبة شيطانية في المرارة لاتعرف دموعاً، وضحك جاف مجلجل، وابتسام شيطاني ساخر تكاد تلوح فيه المتعة من جديد. ولم تفتح أبواب التعارضيّة في الشعور قط لأحد سواه بهذا الاتساع، ولم يتوتر العالم قط على مدى واسع إلى درجة مؤلمة كهذه، وكأنه مشدود بين هذين القطبين الجديدين، قطبي الوجد والإفناء اللذين وضعهما وراء كل المقاييس المألوفة للسعادة والشقاء.

وفي إطار هذه القطبية وحدها (Polaritât) التي طبعت مصيره بطابعها، يجب أن يفهم دوستوييفسكي. فهو ضحية حياة قائمة على الصراع، وهو من أجل ذلك متعصب لتناقضه ـ من حيث كون هذا مؤيداً متحمساً لمصيره. وينشأ اللهيب المسخِّن لمزاجه الفني من مجرد الاحتكاك المستمر بين هذه المتناقضات، ويعمد ذلك الجامح بدلاً من توحيد المتناقضات إلى تقسيم الصراع الفطري القائم في نفسه تقسيماً متباعداً على نحو مطرد الزيادة، إلى جنة وجحيم. فدوستوييفسكي الفنان، هو أكمل نتاج ناجم عن التناقض، وأكبر ثَنَوي[1] في الفن، وربما كان أكبر ثنويّ بين البشر. وبصورة رمزية تُورِد إحدى رذائله هذه الإرادة الأصيلة لوجوده في صورة مرئية: وهي حبه المرضي للمقامرة. فقد أصبح دوستوييفسكي لاعب ورق متحمساً منذ كان غلاماً، ولكنه لايتعرف على مرآة أعصابه الشيطانية إلا في أوروبا: الأحمر والأسود، الروليت، هذه اللعبة ذات الخطورة القاسية في ثنائيتها البدائية. فالمائدة الخضراء في بادن ـ بادن ومنصة اللعب في مونت كارلو يمثلان أشد حالات وجده في أوروبا: إذ تخدر كل منهما أعصابه أكثر مما تفعل لوحة المادونا

(١) Dualist.

السكستينية[1] وتماثيل ميكيل أنجلو والمناظر الطبيعية في الجنوب والفن والحضارة في العالم بأسره. ذلك لأن التوتر والحسم الفاصل ـ أسود وأحمر، مستقيم أو معوج، سعادة أو فناء، ربح أو خسارة ـ ينحشران هنا في ثانية واحدة من ثواني العجلة الدائرة، وهناك التوتر المركز في تلك الصورة الخاطفة المؤلمة. المتعة من صور التناقض المتوثب التي تلائم شخصيته وحدها دون سواها. أما الانتقالات الهادئة، وضروب التعادل، وألوان التصاعد الباهت الواهي فهي أمور لاتطاق بالقياس إلى لجاجة المحموم. إنه لاينبغي له أن يكسب المال بالطريقة الألمانية، طريقة "صانعي اللحم المقدد"، بالروية، والتوفير والتقدير والحساب، وإنما تفتنه المصادفة وتجتذبه متعة التضحية من أجل الكل. وكما يلعب القدر به فهو يلعب الآن بالقدر: فهو يستفز القدر إلى توترات مصطنعة، وفي اللحظة التي يكون فيها آمناً، في هذه اللحظة بالذات يلقي دائماً بوجوده كله بيد مرتعشة على المائدة الخضراء. فليس دوستوييفسكي بالمقامر الذي يصدر عن "جشع" رهيب إلى الحياة يريد كل شيء في أقوى خلاصاته، وعن شوق مرضي إلى الدوار وعن ذلك الشعور الذي ينتاب المرء حين يكون فوق برج، وعن متعة الانحناء فوق الهاوية والإطلال عليها. فدوستوييفسكي يستفز المصير في المقامرة: وما يقامر به ليس المال، وهو دائماً آخر ما يملكه، وإنما يقامر بذلك بكل وجوده وما يكتسبه من القدر هو الحالة القصوى لخدر الأعصاب، إنه رعدة قاتلة، خوف جذري أصيل، بل الإحساس الشيطاني بالعالم. فقد شرب دوستوييفسكي ظمأ جديداً فحسب إلى الرباني حتى في السم الذهبي.

---

(١) لوحة تصور السيدة العذراء لرافائيل سميت باسم البابا سكستوس الثاني ."المترجم"

ومن البدهي أنه دفع بهذا الهوى، شأن كل هوىً آخر، متجاوزاً كل الحدود، إلى أقصى مدى، إلى درجة الرذيلة. فقد كان التوقف، والحذر، والروية من الصفات الغريبة عن هذا الطبع العملاقي: "لقد تجاوزت الحدود في كل مكان وفي كل شيء طوال حياتي بأسرها". وهذا التخطي للحدود يمثل عظمته من الناحية الفنية والخطر عليه من الناحية الإنسانية: فهو لايتوقف أمام أسوار الأخلاق المدنية، وما من أحد يعلم إلى أي مدى تجاوزت حياته الحدود القانونية وكم من غرائز أبطاله الإجرامية تحوَّل فيه نفسه إلى فعل. لقد روى بعض الأشياء. ولكنه لم يكن إلا الجزء الأقل فحسب. فقد غشَّ في لعب الورق وهو طفل، وكما يسرق مجنونه المأساوي مارميلادوف في "الجريمة والعقاب" جوارب زوجته لتعطشه إلى البراندي، فإن دوستوييفسكي يسرق لزوجته نقودها وثوبها من الخزانة ليقامر بها في الروليت. أما مدى الشذوذ الذي يصل إليه انغماسه في الملذات الحسية في "سنوات القبو"، ومقدار ما اضطرم في نفسه أيضاً من "عناكب التهتك"، كما نرى عند زفيدريجايلوف وستافروجين، وفيدور كرامازوف، في صورة اضطرابات جنسية، فذلك أمر لايجرؤ كتّاب السير على مناقشته. فميوله وانحرافاته تجلت هي أيضاً في الحب الخفي للتناقض بين الفساد والبراءة. ولكن ليس من الأمور الجوهرية أن نناقش هذه الحكايات والتكهنات (على ما فيها من الدلالة). وكل ما يهم هو ألا نسيء فهم حقيقة أن اليوشا المسيح، القديس ونقيضه المتهتك، الإنسان الشهواني ذو الحس المتوفز، فيدور القذر، يرتبطان برابطة الأخوة الدموية في كرامازوف دوستوييفسكي.

وما من شيء مؤكد غير هذا: وهو أن دوستوييفسكي كان أيضاً

يتخطّى في اندفاعه الجنسي حدود القوانين المدنية، وليس هذا بالمعنى الذي أراده جوته الذي قال ذات مرة في كلمته الشهيرة إنه يحس بوجود الميول الفطرية نحو كل أعمال الفضائح والجرائم حية في نفسه. ذلك لأن تطور جوته الهائل كله لايعني شيئاً آخر سوى جهد وحيد جبار لاستئصال هذه البراعم ذات الخطر المستفحل في نفسه. فذلك الأولمبي يبتغي التواؤم، وأقصى ما يشتاق إليه هو تحطيم كل تناقض، وتبريد الدم، والسباحة الهادئة المستريحة للقوى في الهواء. وهو يقطع أوصال الرغبة الجنسية في نفسه، ويستأصل من أجل فنه كل البراعم الخطيرة شيئاً فشيئاً من أجل الأخلاق متحملاً أكبر الخسائر في الدم. ولاريب في أنه كان يبدد الكثير من طاقته حين كان يقضي على ما هو وضيع فيه. غير أن دوستوييفسكي لايريد، وهو الذي يفيض حماسة في ثنائيته، كشأنه في كل شيء تأتيه به الحياة، أن يرقى إلى صعيد التواؤم الذي هو عنده جمود، وهو لايربط بين تناقضاته فيما هو متوائم تواؤماً ربانياً، بل يشدها مباعداً بينها إلى الله والشيطان ويكون له العالم فيما بين ذلك. إنه يريد حياة لا نهائية. وليست الحياة عنده إلاّ تفريغاً لشحنة كهربائية بين قطبي التناقض. فما كان فيه برعماً، من الخيِّر والشرير، والخطِرِ والمشَّجعِ، لابد أن يرتفع، وكل شيء يتحول في عاطفته الاستوائية الجامحة إلى زهرة وثمرة. ولاتقوم أخلاقه على الكلاسيكية، على معيار، بل تقوم على الحدة، وحدها. فالحياة الصحيحة عنده تعني أن يعيش المرء بقوة وأن يعيش كل شيء، أن يعيش كلا الأمرين معاً، الخير والشر، هذين في أقوى صورهما وأكثرهما إسكاراً. ومن أجل ذلك لم يبحث دوستوييفسكي قط عن معيار، بل كان يبحث دائماً عن الفيض وحده.

وإلى جانبه يقف تولستوي قلقاً وسط عمله الفني، يتوقف ويترك الفن، ويعذب نفسه طوال حياة بأسرها بالتساؤل عما هو خير وعما هو شر، هل تراه يحيا حياة صحيحة أم خاطئة. ولذلك كانت حياة تولستوي حياة تعليمية وعظية، كتاباً تعليمياً، منشوراً توجيهياً، وكانت حياة دوستوييفسكي عملاً فنياً، ومأساة، ومصيراً. فهو لايتصرف وفقاً لغرض معين ولايتصرف بوعي، ولايختبر نفسه، بل يشدُّ أزر نفسه فحسب. ويتهم تولستوي نفسه بكل الخطايا القاتلة، بصوت عال، وأمام الناس جميعاً. أما دوستوييفسكي فيسكت، غير أن سكوته يقول عن سدوم شيئاً أكثر من كل تهم تولستوي. ودوستوييفسكي لايريد أن يحكم على نفسه، ولايريد أن يغيّر ولا أن يُحَسِّن، ولايريد دائماً إلاّ شيئاً واحداً: هو أن يشدّ أزر نفسه، ولايمارس أي مقاومة ضد الشرير وضد الخطير في طبيعته، بل يحب الخطر المحدق به على أنه حافز، إنه يحب خطيئته حب العبادة من أجل الندم، ويحب كبرياءه من أجل الخضوع. ولذلك فستكون "تبرئته" من الناحية الأخلاقية وإنقاذ ما يملك من الجمال الأساسي اللامحدود، ليسلم للتواؤم التافه مع مقاييس النظام المدني، عملاً طفولياً.

إن من أبدع كرامازوف، شخصية الطالب في سن "الشباب"، وستافروجين في رواية "الشياطين"، وزفيدريجايلوف في رواية "راسكولينكوف"، هؤلاء المتعلقون باللحم، مجانين التهتك الكبار هؤلاء، وأساتذة الفساد الخلقي العالمون، إن من أبدع هؤلاء كان يعي بصورة شخصية في حياته هو أيضاً، أحطُّ صور الاندفاع الجنسي. ذلك لأن اضفاء قسوة الواقع وحدّته على هذه الشخصيات يقتضي حباً

روحانياً للمجون. لقد عرفت قابليته التي لا نظير لها للإثارة الشهوانية في معناها المزدوج، عرفت شهوانية السكر باللحم، حيث تترنح في حمأة الطين وتغدو انحلالاً أخلاقياً، ووصلت إلى أدق معارجها الفكرية، حيث تتجمد في الشر والجريمة، لقد عرف قابلية الإثارة تحت كل أقنعتها، وهو يضحك من جنونها ناظراً إليها نظرة تنطوي على منتهى معرفته لها، وهو يعرفها في أنبل صورها حيث يصبح الحب مجرداً من الجسد، ويغدو مواساة ورحمة مغتبطة وأخوة عالمية ودمعة منهمرة. كل هذه الخلاصات الخفية كانت كامنة فيه، ولم تكن في صورة آثار كيميائية عابرة، شأنها عند كل أديب حق، بل كانت في صورة أنقى العصارات وأقواها. فكل تهتك عنده يوصف بانفعال جنسي واضطرام ملموس للحواس، وهو يعاني كثيراً من ذلك مستمتعاً به، ولكنني لاأقصد بذلك أن دوستوييفسكي كان رجل ملذات (وقد يفهم ذلك الغرباء عنه كل الغرابة على هذا النحو)، رجلاً يستمتع بالجسدي، رجلَ الدنيا. فلم يكن تواقاً إلى المتعة إلا بمقدار ما كان تواقاً إلى العذاب، كان عبداً للغريزة، وعبداً لفضول مستبد فكري وجسدي يطارده بالسياط إلى عالم الخطر ويدفع به إلى غابة الشوك في الطرق المنحرفة. أما متعته فلم تكن هي أيضاً استمتاعاً سطحياً عادياً، بل كانت لعباً بكل الطاقة الحيوية الحسية ومقامرة بها، كانت تتمثل في إرادة الاحساس المتكررة مرة بعد مرة بجو الصراع الخانق الخفي العاصف، وفي تركيز الشعور في بضع ثوان متوترة من المتعة التمهيدية الخطيرة التي يليها السقوط العميق المخدر في النوم. فهو لايحب في المتعة إلا التماع الخطر ولعب الأعصاب، هذا الطبيعي داخل جسده الخاص، وهو يبحث في مزيج غريب من الوعي

والخجل العميق، في كل متعة، عن نقيضها، عن قعر الندم، يبحث عن البراءة في الفضيحة، وعن الخطر في الجريمة. فالدافع الجنسي عند دوستوييفسكي متاهة تتشابك فيها كل الطرق، ويتجاور العنصران الرباني والبهيمي في جسد واحد، وينبغي للمرء أن يفهم بهذا المعنى الرمز الكرامازوفي، وهو أن اليوشا، الملاك القديس هو ذاته دون غيره ابن فيدور، ابن "عنكبوت اللذة" القاسي. فاللذة تنتج النقاء، والجريمة تنتج العظمة، والمتعة تنتج المتعة من جديد. وتتلامس المتناقضات أبداً: فبين الجنة والجحيم، بين الله والشيطان يمتد عالمه متوتراً.

ومن أجل ذلك كان التسليم اللامحدود الكامل الخالي من المقاومة عن وعي، لمصيره القائم على الصراع، أي حب القدر، سرَّ دوستوييفسكي الأخير والوحيد، وهو الينبوع الناري الإبداعي في وجده. ولما كانت الحياة قد أتيحت له على نطاق هائل إلى هذه الدرجة وفتحت أمامه أغواراً لاتُسبر من الشعور في الألم، فقد أحب الحياة الطيبة القاسية، والربانية المستغلقة على الفهم، والمستعصية أبداً على التعلّم، والصّوفية أبداً. ذلك لأن المقياس عنده هو الفيض، اللانهاية. ولم يرد قط أن يخفف من تلاطم الأمواج في مجرى حياته، بل كان يريد أن يزيد من التركيز والحدة في نفسه. فقد صعَّد بالحماسة والوجد الذاتي ما كان برعماً فيه، برعماً للخير وللشر، وصعَّد كل عاطفة، وكل رذيلة، ولم يستأصل شيئاً من الخطر في دمه الواعي. ويقدم المقامر فيه كل نفسه مقامراً بها في اللعبة العاطفية الجامحة للقوى. ذلك لأنه لايشعر بمتعة وجوده الكاملة شعوراً حلواً مسكراً إلا في تعاقب الأسود والأحمر، الموت أو الحياة. وجوابه الموجه إلى الطبيعة هو جواب جوته: "أنتِ ألقيتني في

خضم الحياة، وأنت ستخرجينني منها مرة أخرى. أما تصحيح المصير "Corriger la fortune " وتقويم اعوجاجه والنيل من قوته فأمر لايخطر له ببال، وهو لايبحث قط عن اكتمال أو خاتمة أو نهاية في راحة، بل لايبحث إلا عن تصعيد الحياة في الألم. ويصعد شعوره إلى توترات جديدة تزداد علواً باطراد، لأنه لايريد أن يكسب نفسه، وإنما يريد أن يظفر بأعلى مقدار من الشعور. وهو لايريد أن يتجمد مثل جوته متحولاً إلى بلورة صافية (كريستالية) باردة لها مئة وجه تعكس العَماء المضطرم، بل يريد أن يظل شعلة، محطماً نفسه، مدمراً إياها في كل يوم، ليعيد بناء نفسه كل يوم، مكرراً نفسه أبداً، ولكن بقوة مصعَّدة أبداً، ومن تناقض أكثر توتراً. إنه لايريد أن يعرف الحياة معرفة ممتازة بل يريد أن يحس بها. ولايريد أن يكون سيد مصيره بل عبداً متعصباً له. وعلى هذا النحو وحده استطاع أن يصبح أكثر الناس إحاطة بكل ما هو إنساني، من حيث كونه "عبد الله"، وأكثر الناس استسلاماً.

لقد ردّ دوستويفسكي السيادة على كل مصيره إلى مصيره: وبذلك تصبح حياته شامخة جبارة فوق الزمن العابر. إنه الإنسانيّ الشيطاني، عبد القوى الخالدة. وفي شخصيته ينبعث وسط الضوء الوثائقي لعصرنا مرة أخرى شاعر العهود الصوفية الذي كان يعتقد أنه مضى وانقضى عهده، المتنبئ، المجنون العظيم، رجل القدر. وثمة شيء ينتمي إلى زمن سحيق، شيء بطولي يكمن في هذه الشخصية الجبارة. ولئن كانت الأعمال الأدبية ترتفع كالجبال التي تكسوها الأزهار من منحدرات العصر، وهي شواهد على طاقة تشكيل أصيلة، ولكنها ضعيفة الاستمرار قريبة المنال حتى في أعاليها، فإن ذروة إبداعه تبدو

خالية رمادية، كحجارة بركانية عقيمة. ولكن الدم المتدفق من فوهة بركان صدره الممزق يصل إلى أدنى نواة نارية منصهرة في عالمنا. فهنا تقدم روابط تعد بداية لكل بداية وتمتاز بالقوة الابتدائية الأصيلة، ونحن نحس في مصيره وعمله، وقد أخذتنا الرعدة، بالعمق الخفي لكل إنسانية.

شخصيات دوستوييفسكي

إياكم والإيمان بوحـــــدة الإنســـــان.

دوستوييفسكي

كان دوستوييفسكي نفسه بركانياً، ولذلك كان أبطاله بركانيين، ذلك لأن كل إنسان يدل آخر الأمر على من أبدعه.وهم لاينخرطون بسلام في نظام عالمنا، وفي كل مكان يصلون بإحساسهم إلى المشكلات الأصلية الأولى. وفيهم يقترن الإنسان العصبي الحديث بالمخلوق الذي كان في البدء والذي لايعرف من الحياة شيئاً سوى عاطفته، وهم ينطقون متلعثمين بأولى مسائل العالم وقد ظفروا بآخر المعارف. على أن صورهم لم تبرد بعد في قوالبها، كما أن لبنات البناء لم يجر رصفها في بنيتهم، وملامح الوجه عندهم غير مصقولة. إنهم غير مكتملين أبداً، وهم من أجل ذلك أولو حيوية مضاعفة. ذلك لأن الإنسان المكتمل هو في الوقت نفسه الإنسان المغلق المحدود، وعند دوستوييفسكي يندفع كل شيء صوب اللانهائي. ولايبدو الناس عنده أبطالاً وجديرين بالصياغة الفنية إلا بمقدار ما يقوم الصراع بينهم وبين أنفسهم، إنهم أولو طبائع تنطوي على الإشكال: أما المكتملون، الناضجون فينفضهم عنه كما تنفض

الشجرة ثمرتها عنها. ودوستويفسكي لايحب شخوصه إلا بمقدار ما تعاني، وبمقدار ما تتسم بالصورة المصعَّدة الصراعية في حياته الخاصة، وبمقدار ما تكون عماءً (Chaos) يريد أن يتحول إلى مصير.

ولنضع أبطاله أمام صورة أخرى لنفهمها في تفردها الرائع فهماً أفضل ولنقارن. ولنستدع إلى أذهاننا بطلاً من أبطال بلزاك يمثل نموذج الرواية الفرنسية، وسينشأ بغير وعي تصور لاستقامة الخطوط والتحدد والانغلاق الداخلي. فهناك مفهوم، واضح كالشكل الهندسي وخاضع للقوانين مثله. ولقد قُدَّت شخصيات بلزاك كلها من مادة وحيدة يمكن تحديدها بدقة عن طريق الكيمياء النفسية. إنها عناصر ولها كل الخصائص الجوهرية للعناصر، أي أنها أشكال نموذجية للتفاعل في المجالين الأخلاقي والنفسي. وما عادت تنتمي إلى البشر، بل توشك أن تكون صفة مُؤَنْسَنَة، أو آلات دقيقة لعاطفة من العواطف. وفي وسع المرء أن يضع مقابل كل اسم عند بلزاك صفة معينة هي قرين ملازم له: فراستينياك هو الطموح، وجوريو هو التضحية، وفوتران هو الفوضى. وفي كل واحد من هؤلاء البشر جرت قوة واحدة مسيطرة من القوى الدافعة كل القوى الداخلية الأخرى إلى نفسها ودفعت بها في اتجاهات الإرادة المركزية للحياة. وقد يميل المرء في الحد الأقصى إلى أن يسميها بالآلات ذات الحركة الذاتية (Automaten) من أجل الدقة والإحكام اللذين ترد بهما على كل إثارة في الحياة على حده. وهي في الحقيقة كآلة في بذلها للطاقة وفي مقاومتها، إذ يمكن للخبير التقني أن يقدرها ويحسبها. وإذا كان المرء قد قرأ بعض آثار بلزاك فهو يستطيع أن يقدر جواب إحدى الشخصيات على حقيقة من الحقائق كما يقدر الرمز في

حجر اللعب من قوة الرمي وثقل الحجر. فالبخيل، غرانديه، يزداد بخلاً بمقدار ما تزداد ابنته بطولة ورغبة في التضحية. وإن المرء ليعرف عن جوريو منذ الأيام التي كان فيها لايزال يعيش بشيء من الرفاه ويعنى بتجميل شعره المستعار، أنه سيبيع صدارته ذات يوم من أجل ابنتيه وسيحطّم أدوات المائدة الفضية، آخر ما يملك، فلابد له بالضرورة أن يتصرف على هذا النحو استناداً إلى وحدة طبيعة شخصيته، وإلى الغريزة التي لايغطيها لحمه الأرضي بقالب إنساني إلاّ تغطيةً ناقصةً.

فشخصيات بلزاك (وكذا شخصيات فيكتور هيجو، وسكوت، وديكنز) هي جميعاً شخصيات بدائية ذات لون واحد، متجهة إلى أهدافها. وهي تمثل وحدات معينة، وتعد من أجل ذلك قابلة للقياس على كفة ميزان الأخلاق. أما ما تتعدد ألوانه ويتخذ آلاف الأشكال في ذلك الكون الفكري فهو المصادفة وحدها التي تواجهها هذه الشخصيات. فعند أولئك القصاصين تتعدد وجوه المعاناة بينما يكون الإنسان هو الوحدة، وتكون الرواية نفسها هي الصراع من أجل القوة ضد القوى الأرضية. فأبطال بلزاك وأبطال الرواية الفرنسية بأسرها إما أن يكونوا أقوى من مقاومة المجتمع وإما أن يكونوا أضعف منها. وهم يقهرون الحياة أو تدهسهم عجلتها.

أما بطل الرواية الألمانية، إذا ما افترضنا نموذجاً له فيلهلم مايستر[١] أو هاينريش الأخضر[٢]، فلا يبلغ هذا اليقين حول اتجاهه الأساسي. فثمة أصوات كثيرة ترتفع في نفسه، وهو متباين من الوجهة

---

(١) بطل رواية ضخمة لجوته تتألف من ثلاثة أجزاء تحمل اسم هذا البطل عنواناً لها .

(٢) بطل الرواية الرئيسة التي كتبها الكاتب الألماني السويسري جوتفريد كيللر وتحمل اسم البطل نفسه ."المترجم"

النفسية متعدد الأنغام من الوجهة الروحية. ويختلط الخير والشر، والقوة والضعف اختلاطاً فوضوياً حين تتدفق هذه العناصر في داخل نفسه: فبدايته فوضى واختلاط، وضباب الفجر يغشى بصره النقي. إنه يحس بقوى في نفسه ولكنها قوى مازالت غير مجموعة، ومازالت في صراع. وهو يفتقر إلى الانسجام ولكنه مفعم مع ذلك بروح إرادة الحرية. فالعبقرية الألمانية تهدف الآن في معناها الأخير إلى النظام دائماً. وكل الروايات التي تصور تطور الإنسان لا تطوّر شيئاً آخر في هذا البطل الألماني سوى الشخصية. فالقوى تُجمع والإنسان يُرفع إلى صعيد المثل الألماني، إلى البراعة، و"في تيار العالم تتكون الشخصية" حسب عبارة جوته. وتصفو العناصر التي هزتها الحياة فداخلت بينها في الهدوء المكتسب متحولة إلى بلور نقي (كريستال)، ومن سنوات التعلم يظهر المعلم، ومن الصفحة الأخيرة في كل هذه الكتب، من هاينريش الأخضر، وهيبريون، وفيلهلم مايستر، وأوفتردنجن تنظر عين صافية نظرة نفاذة إلى عالم صاف. وتتآخى الحياة مع المثل، والآن ما عادت القوى المنظمة تفعل فعلها في فوضى مسرفة بل أصبحت تُدَّخَر لأعلى الأهداف. ويحقق أبطال جوته وكل الألمان ذواتهم في أسمى صورهم، إذ يصبحون عاملين وبارعين: إنهم يتعلمون الحياة عن طريق التجاريب.

غير أن أبطال دوستويفسكي لايلتمسون ولايجدون مطلقاً علاقة بالحياة الواقعية: وهذه هي السمة التي انفردوا بها. فهم لايريدون أبداً أن يدخلوا الواقع، بل يريدون منذ البداية الأولى أن يتجاوزوه، إلى اللاأنهائي. فمملكتهم ليست من هذا العالم. وكل الأشكال الظاهرية للقيم والألقاب والسلطان والمال، وكل الأملاك المرئية لا قيمة لها عندهم،

لا من حيث هي غاية، كما هي عند بلزاك، ولا من حيث هي وسيلة، كما هي عند الألمان. إنهم لايريدون أن يثبتوا ذواتهم ولا أن ينخرطوا في نظام العالم. وهم لايدخرون أنفسهم بل يبددونها تبديداً، ولايحسبون ويظلون أبداً غير قابلين للحساب والتقدير. إنهم يريدون أن يحسّوا بأنفسهم ذاتها وبالحياة، لا بظلها وخيالها، ولا بالواقع الظاهري، بل يريدون أن يشعروا بالشيء الابتدائي الصوفي الكبير، وبالقوة الكونية، وبحس الوجود. وحيثما نقب المرء في عمل دوستوييفسكي يسمع في كل مكان صخب هذا الاندفاع الحيوي الجامح البدائي تماماً، والذي يكاد يكون كالنبات افتقاراً إلى الوعي، إنها تلك الرغبة، المنتمية إلى عصور سحيقة والتي لاتريد سعادة أو شقاءً هما صورتان من صور الحياة، أو تقويمان، وتمييزان، بل تريد المتعة الموحدة كل التوحيد، كما يشعر المرء بها عند التنفس. إنهم يريدون أن ينهلوا من الينبوع الأصلي، لا من آبار المدن والشوارع، وأن يحسوا بالخلود واللانهاية في أنفسهم وأن يلغوا عالم الحياة الدنيا. إنهم يعرفون عالماً خالداً فحسب، ولايعرفون عالماً اجتماعياً. وهم لا يريدون أن يتعلموا الحياة ولا أن يقهروها، بل يريدون أن يحسوا بها ويحسوا بها كالعارية باعتبار ذلك وَجْدَ الوجود.

ولما كانت شخصيات دوستوييفسكي غريبة عن العالم من حبها للعالم، وغير واقعية من شدة تعلقها بالواقع فإنها تبدو أول الأمر على جانب من السذاجة. وهي لاتتخذ اتجاهاً مستقيماً على طول الخط، وليس لها هدف مرئي: فهؤلاء البشر الذين هم ناضجون حقاً يخبطون خبط عشواء كالعميان أو كالسكارى في العالم. إنهم يظلون واقفين، وينظرون إلى ما حولهم، ويسألون كل الأسئلة، ثم يستأنفون الجري إلى المجهول

بلا جواب: وانهم ليبدون وقد دخلوا عالمنا منذ وقت قريب جداً ولما يتكيفوا معه بعد. ولايقدر المرء على أن يفهم شخصيات دوستوييفسكي هذه ما لم يفكر في أنهم روس، أبناء شعب سقط وسط حضارتنا الأوربية من غيبوبة عن الوعي بربرية امتدت آلاف السنين. ولما كانوا قد انتزعوا أنفسهم من سلطان الحضارة القديمة، البطريركية، ولم يألفوا بعدُ الحضارة الجديدة، فإنهم يقفون في الوسط، يقفون جميعاً على مفترق للطرق، وشعور كل فرد منهم بانعدام الأمن هو شعور شعب بأسره. إننا نحن الأوربيين نقيم وسط تقاليدنا القديمة كما نقيم في بيت دافئ. أما روسي القرن التاسع عشر، عصر دوستوييفسكي، فقد أحرق خلفه الكوخ الخشبي الذي ينتمي إلى العصور السحيقة ولكنه لم يَبْنِ بعدُ بيته الجديد. إنهم جميعاً قوم اجتُثّوا من جذورهم وليس لهم وجهة. وهم مازالوا يتمتعون بقوة الشباب، قوة البرابرة في قبضات أيديهم، ولكن غريزتهم مرتبكة مشوشة بفعل المشكلات التي تتخذ ألف وجه: إنهم لايعرفون بم يبدؤون وقد أفعمت أيديهم قوةً. وهكذا يمدون أيديهم إلى كل شيء ولا يكتفون قط. وينبغي للمرء أن يتحسس هنا مأساة كل فرد من أبطال دوستوييفسكي وصراع كل فرد وعوائقه بالاستناد إلى مصير الشعب بأسره. فهذه الروسيا، روسيا منتصف القرن التاسع عشر، لاتدري إلى أين تذهب: إلى الغرب أم إلى الشرق، إلى أوروبا أم إلى آسيا، إلى بطرسبرج، "المدينة المصطنعة"، إلى الحضارة، أم تعود أدراجها إلى المزرعة، إلى العتبة[1] فتورجينيف يدفع بها إلى الأمام، وتولستوي

(١) العتبة في الاصطلاح الجغرافي سهول قاحلة في المناطق المدارية خالية من الأشجار حافلة بالأعشاب المتكيفة مع الجفاف. "المترجم"

يردّها إلى الوراء. وكل شيء مضطرب. والقيصرية تواجه على نحو مباشر تحدياً شيوعياً، والأرثوذكسية، المتوارثة منذ عهد بعيد تواجه إلحاداً تعصبياً جنونياً. وما من شيء يتمتع بالثبات، وما من شيء له قيمته أو حدوده في هذا العصر: فما عادت نجوم الإيمان تتألق فوق هاماتهم، ما عادت الشريعة تتألق في صدورهم منذ عهد بعيد. وإن شخصيات دوستوييفسكي لهي شخصيات روس أصلاء من حيث كونها مجتثة الجذور من تقاليد كبيرة. إنها تمثل بشراً في مرحلة انتقال، يحملون عماء البداية في قلوبهم، وقد شحنت نفوسهم بالعوائق والشكوك. ولايوجد عندهم سؤال أجيب عنه، ولا طريق ممهد. إنهم جميعاً بشر ينتمون إلى مرحلة الانتقال، إلى مرحلة البداية. وكل واحد منهم يمثل برلماناً إسبانياً[١]: وراءه سفن أجريت، وأمامه المجهول.

ولكن هذا هو العجيب: وهو أن العالم يبدأ من جديد في كل فرد من هؤلاء، لأنهم أناس ينتمون إلى مرحلة بداية، وأن كل الأسئلة التي تجمدت عندنا متحولة إلى مفهومات باردة مازالت تتقد في دمائهم، وأن طرقنا المريحة المسلوكة الممهدة المؤدية إلى ميادين الأخلاق والتي يقوم عليها مرشدون أخلاقيون مازالت مجهولة عندهم: فهم يخترقون الأحراش دائماً وفي كل مكان إلى ما لا حد له، إلى اللانهائي. وكل فرد منهم يشعر بما تشعر به روسيا لينين وتروتسكي، وهو أن عليه أن يعيد بناء النظام العالمي بأسره، وتلك هي قيمة الإنسان الروسي التي لاتوصف بالقياس إلى أوروبا، وهي أن فضولاً بكراً يطرح هنا، مرة أخرى، كل أسئلة الحياة على اللانهاية، وأن قوماً آخرين مازالوا متوقدين على حين

---

(١) Cortes في النص الأصلي، وهي تدل في الأسبانية أصلاً على (قاعة محكمة).

أصبحنا نحن خاملين في ثقافتنا. وعند دوستويفسكي يقوم كل فرد بإعادة النظر مرة أخرى في كل المشكلات ويزحزح لنفسه بيديه الداميتين علامات الحدود الفاصلة بين الخير والشر، كما يقوم كل فرد بتحويل عمائه من جديد إلى عالم. وكل فرد عنده خادم، مبشر بالمسيح الجديد، شهيد ومبشر برايخ ثالث. فما زال عماءُ البداية قائماً في نفوسهم، ولكن غسق اليوم الأول يقوم فيها أيضاً، وهو اليوم الذي خلق فيه النور على الأرض، كما يقوم في نفوسهم الإحساس الغامض باليوم السادس الذي يخلق فيه الإنسان. إن أبطاله هم بناة الطريق إلى عالم جديد: فرواية دوستويفسكي هي أسطورة الإنسان الجديد ومولده من حضن الروح الروسية.

غير أن الأسطورة، ولاسيما الأسطورة القومية، تقتضي إيماناً. ومن أجل ذلك لاينبغي للمرء أن يحاول الإحاطة بهؤلاء البشر بأداة العقل البلورية. فلا يقدر على أن يفهمهم إلا الشعور، الشعور الأخوي وحده. ولابد أن يظهر الإخوة كرامازوف الأربعة مجانين مختلفين أمام الحس السليم، أمام الإنكليزي، والأمريكي، والإنسان العملي، ولابد أن يبدو عالم دوستويفسكي المأساوي بأسره مستشفى للمجاذيب. ذلك لأن ما كان وسيظل أبداً، يشكل أبسط قواعد الطبيعة الأرضية البسيطة السليمة يبدو أقل الأشياء إثارة لاهتمامهم على وجه الأرض وهو: السعادة. افتحوا الكتب التي تبلغ خمسين ألف كتاب والتي تنتجها أوروبا كل عام، عم تتحدث؟ عن السعادة. امرأة تريد زوجاً، أو رجل يريد أن يصبح غنياً وقوياً وذا جاه. وعند ديكنز يوجد في نهاية كل الأمانيّ البيت الخشبي الجميل وسط الخضرة وزمرة الأطفال المرحين، وعند

بلزاك القصر مع لقب النبالة والملايين. ولننظر إلى ما حولنا، إلى الشارع، وفي الحوانيت الصغيرة، وفي الحجرات المنخفضة، وفي القاعات المشرقة، ماذا يريد الناس هناك؟ السعادة، والاكتفاء، والغنى، والسلطان. من يريد ذلك من شخصيات دوستوييفسكي؟ لا أحد. ولا فرد، فهؤلاء لايريدون التوقف عند أي مكان، ولا عند السعادة ذاتها. إنهم يريدون جميعاً أن يمضوا في طريقهم، وعند هؤلاء جميعاً ذلك "القلب الأعلى" الذي يعذب نفسه، فالسعادة شيء لايُؤبّه له عندهم، والاكتفاء شيء لايؤبه له عندهم، والغنى محتقر عندهم أكثر مما هو مرغوب فيه. إن هؤلاء الغرباء لايريدون شيئاً من كل ذلك الذي يريده أفراد جنسنا البشري قاطبة. إنهم يمتازون بالحس غير المألوف وهم لايريدون شيئاً من هذا العالم.

أفهؤلاء إذاً أناس مكتفون لايبالون بالحياة ولايأبهون لها، أم أنهم زُهّاد؟ الأمر على النقيض. لقد قلت إن شخصيات دوستوييفسكي تمثل بشراً ينتمون إلى بداية جديدة. وهم يتمتعون، مع كل عبقريتهم وعقلهم الماسيّ، بقلوب طفوليّة ورغائب طفولية. إنهم لايريدون هذا أو ذاك، بل يريدون كل شيء، وكل شيء بقوة فائقة، الخيرَ والشرَ، والحارَّ والباردَ، والقريب والبعيد. إنهم مفرطون، يتجاوزون الحدود. وهم يبحثون عن الذروة من كل الأشياء ويلتمسون في كلّ توهّج الحسّ حيث تنصهر الخلائط التافهة العابرة ولايبقى شيء سوى الشعور المنصهر المتوهج بالعالم؛ إنه يجرون عبر الحياة كالمتعطشين إلى القتل من الرغبة إلى الندم، ومن الندم إلى الفعل من جديد، ومن الجريمة إلى الاعتراف، ومن الاعتراف إلى الوجد، ولكنهم يمضون في طريقهم في كل مكان مجتازين

كل طرق مصيرهم إلى الرمق الأخير، إلى أن يخرّوا منهارين، والزبد على شفاههم، أو إلى أن يرديهم إنسان آخر. يا لهذا الظمأ إلى الحياة في كل فرد ـ إنها أمة فتية بأسرها، بشرية جديدة تتلمظ جوعاً إلى العالم، إلى المعرفة، إلى الحقيقة! ألا فابحثوا لي، وأروني إنساناً في عمل دوستويفسكي يتنفس بهدوء، ويلقي عصا الترحال، وقد بلغ هدفه! لا أحد، ولا فرد واحد! فكلهم يتجه في هذا السياق الجنوني إلى الأعلى وإلى الأسفل ـ ذلك لأن من وطئ الدرجة الأولى فلابد له، كما يقول إليوشا، أن يطمح إلى الدرجة الأخيرة ـ إلى كل حدب وصوب، فهؤلاء الذين لايرتّدون يتقدمون ويندفعون برغائبهم، في الصقيع والحريق، هؤلاء الخارجون على الحدود، الذين لايلتمسون حدودهم ولايجدونها إلاّ في اللانهاية، كل واحد منهم شعلة، نار من الاضطراب. والاضطراب عذاب. ومن أجل ذلك كان أبطال دوستويفسكي جميعاً هم المتألمون الكبار. فهم يتسمون جميعاً بوجوه مقطّبة، ويعيشون جميعاً في الحمى، في التشنج والنوبات. وقد سمّى فرنسي كبير عالم دوستويفسكي مستشفى للمرضى العصبيين، إذ تولاه الذعر منه، وإنه لحق، فما أشد كدرة ذلك الجو وما أشد ما ينطوي عليه من الخيال لدى النظرة الظاهرية الأولى! حجرات الحانات المفعمة ببخار البراندي، وزنزانات السجن، والزوايا في مساكن الضواحي، وأزقة المواخير والمقاصف، وهناك أخلاط من الشخصيات الذاهلة في عتمة رامبرانتيّة[1]، والقاتل الذي يرفع يديه الملطختين بدم ضحيته، والسكير وسط ضحك المستمعين، والفتاة ذات البريق الأصفر تحت ضوء الزقاق الخافت، والطفل المصاب بالصرع وهو

---

(١) نسبة إلى الرسام رامبراندت .

يتسوّل عند زوايا الشوارع، والقاتل ذو الجرائم السبع في عقوبة الأشغال الشاقة في سيبيريا، والمقامر وقد تعاورته قبضات شركائه اللدّ، وروجوشين منطرحاً كالحيوان أمام حجرة زوجه المقفلة، واللص الشريف الذي يموت في السرير القذر - فيا له من عالم سفلي للشعور، ويا له من جحيم للأهواء الجامحة! ألا ما أشد مأساويّة هذه البشرية، وما أعجب هذه السماء الروسية الرمادية المنخفضة الدكناء أبداً فوق هذه الشخصيات، وما أعجب هذه الظلمات التي تغشى القلب والعاطفة! إنها أراضي البؤس، وصحارى اليأس، ومَطْهَر بلا رحمة أو عدالة.

ألا ما أشد ظلمة هذه البشرية، وهذا العالَم الروسيّ، وما أشد ما ينطويان عليه من الاضطراب والغربة والعداوة أول الأمر! إن هذا العالم ليبدو وقد طغى عليه فيض الآلام، وإن هذه الأرض لتبدو، كما يقول إيفان كرامازوف حانقاً، "غرقى بالدموع حتى أعمق نواة فيها". ولكن الضوء الفكري يخترق بشعاعه المادة الفجة القاتمة مثلما يبدو محيا دوستوييفسكي لدى النظرة الأولى قاتماً طينياً كئيباً فلاحياً مَهيناً، ثم يضيء بريق جبينه، وهو يشرق فوق الاستسلام، العنصرَ الأرضيَّ في ملامحه وينير أعماقه بالإيمان. ويبدو عالم دوستوييفسكي وكأنما قُدَّ من الألم وحده. ومع ذلك فإن مجموع كل الآلام عند شخصياته ليس أكبر منه في كل عمل فني آخر إلا من حيث الظاهر. ذلك لأن في هذه الشخصيات شيئاً يقابل المتعة، متعة السعادة، بحب الألم، بمتعة العذاب مقابلةً عميقة المعنى: فألَمها هو في الوقت نفسه سعادتها، وهي تتشبّث به بأسنانها، وتدفئه على صدرها، وتداعبه بأيديها، وتحبه بكل روحها، ولو أنها لم تكن تحبه لكانت أكثر الخلق تعاسةً.

وهذا التبدّل، هذا التبدّل الجنونيّ العارم في الشعور في الداخل، هذا الانقلاب الأبدي في قيم شخصيات دوستويفسكي قد لايمكن أن يوضحه كل التوضيح إلاّ مثال، وسأختار مثالاً يتكرر في ألف صورة: وذلك هو الألم الذي ينتاب إنساناً نتيجة إهانة، واقعيةً كانت أم مُتَوهَّمةً. فثمة إنسان ما، مخلوق بسيط حساس،سواء أكان موظفاً صغيراً أم كان ابنة ضابط، يتعرض للإهانة، ويُطْعَن في كبريائه بكلمة، قد تكون شيئاً تافهاً. وهذا الانزعاج هو النتيجة الأولى التي تثير الاضطراب في العضوية كلها. الإنسان يتألم، إنه مستاء، فهو يتربَّص، تتوتَّر أعصابه وينتظر - إزعاجاً جديداً. ويأتي الإزعاج الثاني: أي أن هناك في الحقيقة تراكماً للألم. ولكن الغريب في الأمر أنه ما عاد يؤلم. أجل إن الإنسان المستاء ليشكو، ويصرخ، ولكن شكواه ما عادت شكوى حقيقية: لأنه يحب هذا الانزعاج. ففي هذا "الشعور المستمر بعاره تكمن متعة خفية غير طبيعية". فقد استبدل بالكبرياء المطعونة كبرياءً جديدة: إنها كبرياء الشهيد. والآن ينشأ في نفسه الظمأ إلى استياء جديد، إلى المزيد فالمزيد. ويبدأ بالاستفزاز، ويبالغ، ويتحدى: فالألم هو شوقه الآن، هو رغبته، ومتعته: لقد أهين، وما عاد يتنازل عن ألمه، فهو يتشبث به بأسنانه المشدودة: والآن يصبح من يساعد عدوَّه المحب. وهكذا تضرب نيللي الصغيرة بالبارود في وجه الطبيب ثلاث مرات، وهكذا يردّ راسكولينكوف سونيا، وهكذا تعض اليوتشكا أصابع اليوشا التقي - بدافع الحب، المتعصب، لألمها. وهم جميعاً يحبون الحياة بأسرهم لأنهم يحسون في ذلك بالحياة، الحياة المحبوبة، إحساساً بالغ القوة، ولأنهم يعرفون أن "المرء لايستطيع على هذه الأرض أن يحب حباً حقيقياً إلاّ عن

طريق الألم". وهذا هو ما يريدونه، هذا قبل كل شيء! إنه أقوى برهان لهم على الوجود: فبدلاً من مبدأ: أنا أفكر فأنا موجود (Cogito ergo sum) يطرحون هذا المبدأ: "أنا أتألم، فأنا موجود" هذا هو عند دوستويفسكي وكل شخصياته انتصار الحياة الأعلى. إنه ذروة الشعور بالعالم. ففي السجن يهتف ديمتري بالنشيد الكبير إلى مبدأ "أنا موجود" هذا، إلى نشوة الوجود، ومن أجل هذا الحب للحياة بالذات يغدو التألم ضرورياً عندهم جميعاً. ولذلك لايكون مجموع الآلام عند دوستويفسكي أكبر منه عند الأدباء الآخرين - كما قلت - إلاّ من حيث الظاهر. ذلك لأنه إذا كان ثمة عالم لايكون فيه شيء خالٍ من الرحمة، ويكون فيه مخرج من كل هاوية، ووَجْدٌ ينجم عن كل شقاء، وأمل ينجم عن كل يأس فذلك هو عالمه. وهل كان عمله شيئاً آخر سوى سلسلة حديثة من قصص الرسل، من أقاصيص الخلاص الدينية عن التألم عن طريق الروح؟ وعن الإعادة إلى حظيرة الإيمان بالحياة وبطرق الآلام المؤدية إلى المعرفة؟ وعن الطرق المؤدية إلى دمشق(*) وسط عالمنا.

والإنسان في أعمال دوستويفسكي يكافح من أجل حقيقته الأخيرة، من أجل أناه الإنسانية الشاملة. فحدوث جريمة قتل أو التهاب قلب امرأة بالحب، كل ذلك يعد شيئاً ثانوياً، شيئاً خارجياً، يتصل بما وراء الأحداث (الكواليس). وروايته تجري أحداثها في صميم الإنسان، في المجال النفسي، في العالم الروحي، أما مصائر الحياة الخارجية فليست إلاّ كلمات الختام في نهاية كل فقرة. إنها مجرد وسائل أدبية لإحداث التأثير المسرحي (Maschinerie)، إنها الإطار الخاص بالمشهد،

(*) كناية عن رحلة القديس بولس إلى دمشق تلك الرحلة التي أفضت به إلى الإيمان .

أما المأساة فهي في الداخل دائماً. وهي تتمثل دائماً في التغلب على العوائق، وفي الكفاح من أجل الحقيقة. فكل واحد من أبطاله يسأل نفسه مثل روسيا نفسها: من أنا؟ وما مقدار أهميتي؟ إنه يبحث عن نفسه، بل عن ذروة كيانه فيما لا توقف فيه ولا مكان له، وفيما لا زمان له. إنه يريد أن يعرف نفسه من حيث هو الإنسان الذي يكونه أمام الله، وهو يريد أن يعترف ويؤمن. ذلك لأن الحقيقة عند كل شخصية من شخصيات دوستوييفسكي هي أكثر من حاجة، إنها عنده إفراط (Exzess)، ونشوة، والاعتراف أقدس مُتَعه، بل هو نوبته التشنجية. ففي الاعتراف ينهار عند دوستوييفسكي الإنسان الكليّ (Allmensch)، الإنسان الرباني، بفعل الإنسان الأرضي، وتنهار الحقيقة بفعل وجودها الجسدي. فيا لَتِلْك النشوة التي يعبثون معها بالاعتراف كما يخفونه، ويعرضونه ـ كما يفعل راسكولينكوف أمام بورفيري بيتروفيتش ـ عرضاً سرياً دائماً، ثم يعودون إلى إخفائه، وواعجباً لهم إذ يرفعون عقيرتهم بعدئذ بالصراخ ويعلنون من الحقائق أكثر مما هو حق، ويكشفون عن نقائصهم في حب جنوني للعرض (Exhibitionismus)، ويمزجون الرذيلة بالفضيلة ـ هنا، وهنا فحسب، في الكفاح من أجل الأنا الحقيقية، تكمن التوترات الحقيقية عند دوستوييفسكي. هنا، في صميم الداخل، يدور الكفاح الكبير لشخصياته، ملاحم القلب الجبارة: هنا، حيث يأتي على نفسه العنصر الروسيّ، العنصر الغريب في نفوسهم، هنا أيضاً تتحول مأساتهم الآن فحسب تحولاً كاملاً إلى مأساة من مآسينا، إلى مأساة الإنسان الكليّ، وبصورة كاملة نشهد في سرّ الولادة الذاتية أسطورة دوستوييفسكي عن الإنسان الجديد، عن الإنسان الكليّ الماثل في كل إنسان أرضي.

إنه سر ميلاد الذات: ذلك هو الاسم الذي أطْلِقُه في موضوع نشأة العالم (Cosmogonie) عند دوستويفسكي على ابتداع الإنسان الجديد. وأود أن أحاول أن أسرد قصة كل الطبائع عند دوستويفسكي في قصة واحدة، من حيث كون هذه القصة أسطورته. ذلك لأن كل هذه الشخصيات المتباينة الأنواع التي تتخذ مئة وجه في تغيُّراتها تتمتع آخر الأمر بمصير واحد. فهي تعيش جميعاً أشكالاً متباينة لمعاناة وحيدة: إنه التأنْسُن (Die Menschwerdung) فأبطاله جميعاً يمثلون بداية أولى، فقوتهم الحيوية الخاصة تثير في نفوسهم الاضطراب من حيث كونهم روساً يمتازون بالأصالة: ففي سنوات البلوغ، والانبعاث الحسي والفكري يظلم عليهم العقل المرح والحر. إنهم يحسون إحساساً غامضاً بقوة تتخمر في نفوسهم، إنه تطلع جامح خفي؛ فثمة شيء ما مكبوت يتعاظم، ومتفجر يريد أن يخرج من إهابهم الذي مازال قاصراً. إنه حمل خفي (إنه الإنسان الجديد الذي تتفتح براعمه في نفوسهم، ولكنهم لايعرفون ذلك) يجعلهم غارقين في الأحلام. إنهم يجلسون "وحيدين إلى درجة التوحش" في حجرات مظلمة، في زوايا منعزلة ويفكرون، يفكرون ليلاً ونهاراً في أنفسهم، ويظلون طوال سنين عديدة غارقين في تأملاتهم في هذه السكينة(*) الغريبة. إنهم يظلون في هذه الحالة من حالات الذهول الروحي التي توشك أن تكون بوذية، وينحنون انحناءة شديدة على أجسادهم ليصيخوا السمع كما تفعل النساء في الشهور الأولى إذ يصغين إلى دقة هذا القلب الثاني. وتتملكهم كل حالات المخصبين الخفية: الخوف الهستيري من الموت، والخوف من الحياة، ورغائب مرضية قاسية، ورغائب حسية شاذة.

(*) Ataraxie.

وأخيراً يعلمون أن فكرة من الأفكار الجديدة قد أخصبتهم فهم يحاولون الكشف عن السر، ويرهفون أفكارهم إلى أن تغدو حادة بتّارة كالأدوات الجراحية، ويشرحون حالتهم ويبدِّدون اكتئابهم في الأحاديث المتعصبة، ويحطمون دماغهم بالتفكير حتى يهدد بالاحتراق في الجنون، إنهم يصوغون جميعاً أفكارهم في فكرة ثابتة وحيدة يفكرون فيها إلى نهايتها القصوى، ويحولونها إلى خنجر حاد مدبب يتجه في أيديهم إليهم أنفسهم. فكيريللوف وشاتوف وراسكولينكوف وإيفان كرامازوف، كل هؤلاء الغرباء لهم فكرتهم "الخاصة" فكرة العدمية، فكرة الغيرية، فكرة الجنون النابليوني بالعالم، وقد أنضجوا جميعاً هذه الفكرة في هذه العزلة المرضية. إنهم يريدون سلاحاً ضد الإنسان الجديد يجب أن ينشأ منهم. ذلك لأن كبرياءهم تريد أن تتوجه ضد هذا الإنسان، وأن تقمعه. ويحاول آخرون من جديد أن يجهزوا على هذا التبرم الخفي، على هذا الألم الحيوي الزاحف المتخمر بحواس ألهبتها السياط. ولنظل ضمن إطار الصورة: إنهم يحاولون أن يطردوا الجنين، كما تفعل النساء إذ يقفزن عن السلالم أو ينزعن إلى تحرير أنفسهن مما لايرغبن فيه بالرقص والسموم. إنهم يندفعون في هيجانهم ليرتفعوا في أصواتهم فوق ألحان هذه الينابيع الخافتة، وفي بعض الأحيان يدمرون أنفسهم لا لشيء إلا ليخربوا هذا البرعم. وهم يضيِّعون أنفسهم عمداً في هذه السنين. فهم يشربون ويقامرون وينغمسون في الملذات ويفعلون هذا كله على نحو متعصب إلى أقصى الجنون (ولم لم يفعلوا ذلك لما كانوا من شخصيات دوستويفسكي). فالألم هو الذي يدفعهم إلى رذائلهم، وليس الرغبة الخاملة. إنه ليس شرباً من أجل الرضا والنوم. وليس بالشرب الألماني من

أجل ثقل الأجفان، وإنما هو شرب من أجل الخدر، من أجل نسيان جنونهم، إنها مقامرة لايقصدون بها المال بل قتل الوقت، وتهتك لا من أجل المتعة بل من أجل فقدان الحدود الحقيقية في المبالغة. إنهم يريدون أن يعرفوا من هم، ومن أجل ذلك يبحثون عن الحدود ويريدون أن يعرفوا الحافة القصوى للأنا عندهم في التسخين والتبريد، وأن يعرفوا قبل كل شيء عمقهم الخاص. وفي هذه المتع يلتهبون مرتفعين حتى يصلوا إلى الله، ويهبطون حتى يصلوا إلى الحيوان، ولكنهم يفعلون ذلك دائماً من أجل تثبيت الإنسان في أنفسهم أو يحاولون أن يبرهنوا على وجود أنفسهم على الأقل ماداموا لايعرفون أنفسهم، فكوليا يلقي بنفسه تحت قطار "ليبرهن" لنفسه أنه شجاع، وراسكو لنيكوف يقتل المرأة العجوز ليبرهن على نظريته النابليونية، وهم يفعلون جميعاً أكثر مما يريدون حقاً، لا لشيء إلاّ ليصلوا إلى الحد الأقصى من حدود الشعور. ومن أجل معرفة عمقهم الخاص، حدود إنسانيتهم، يلقون بأنفسهم في كل هاوية: فمن الرغبة الجنسية ينحدرون إلى التهتك، ومن التهتك إلى القسوة، ومن هذه إلى نهايتها الدنيا، إلى الشر البارد الخالي من الروح والقائم على الحساب والتقدير، ولكنهم يصدرون في هذا كله عن حب متحول، عن رغبة في معرفة كيانهم الخاص، عن نوع متحوِّل من الجنون الديني. ومن اليقظة الحكيمة يسقطون في حلقة الجنون ويتحول فضولهم الفكري إلى شذوذ للحواس، ويرتفع لهيب جرائمهم إلى درجة التمثيل والقتل. ولكن ما يميزهم جميعاً هو الألم المصعّد في اللذة المصعّدة. وتسري شعلة الشعور بالميل الجامح إلى أعمق هاوية في جنونهم.

ولكن أبطال دوستوييفسكي كلما أمعنوا جنوناً في الإفراط في

الرغبة والتفكير أصبحوا أقرب إلى أن يكونوا هم أنفسهم، وكلما ازدادوا رغبة في إبادة أنفسهم أصبحوا أقرب إلى أن يستعيدوا أنفسهم. فمآدبهم الصاخبة الماجنة هي مجرد ارتعاشات، وجرائمهم هي تقلصات ميلاد الذات وإهلاكهم لأنفسهم لايحطِّم إلا القشرة المحيطة بالإنسان الداخلي وهي إنقاذ للنفس بأسمى المعاني، وكلما زادوا شدة توتر أنفسهم، وكلما ازدادوا انحناءً وتَلَوِّياً ازدادوا تيسيراً للولادة دونما وعي منهم، ذلك لأن المخلوق الجديد لايستطيع أن يأتي إلى الدنيا إلاّ مع أشدِّ الآلام حرقة. فثمة شيء هائل، شيء غريب لابد أن يظهر إلى جانب ذلك ولا بدّ أن يحررها، ولا بدّ أن تكون لهم أي قوة بمنزلة القابلة في أحرج ساعاتهم ولابد أن تساعدهم الفضيلة والحب والإنسانية الكلية. إن الفعلة المنطوية على التصرف الأقصى، أي الجريمة التي تشد الأعصاب في كل حواسهم هي ضرورية لولادة النقاء، وهنا تحيط بكل ولادة، كما يحدث في الحياة، ظلال الخطر القاتل. فكلتا القوتين القصويين اللتين تنطوي عليهما المقدرة الإنسانية، وهما الموت والحياة، تتشابكان تشابكاً وثيق العرا في هذه الثانية.

وإذاً فتلك هي الأسطورة الإنسانية عند دوستويفسكي، وهي أن الأنا المختلطة الغامضة المتعددة الوجوه عند كل فرد قد أخضبتها بذرة الإنسان الحق (ذلك الإنسان الأول في فلسفة العصر الوسيط المتحرر من الخطيئة الموروثة، المخلوق الأولي الإلهي النقي). وإن مهمة إقرار هذا الإنسان الأول الخالد المنبثق من الجسد الفاني للإنسان المتحضر في أنفسنا لهي أسمى المهام وهي أكثر الواجبات الأصلية أصالة. إن كل امرئ يتعرض للإخصاب ذلك لأن الحياة لاتنبذ أحداً، ولأنها استقبلت كل أرضي في ساعة سعيدة استقبال المحب، ومع ذلك فليس كل امرئ يعطي

ثمرته. فعند بعض الناس تتعفن في خمول روحي فتموت وتسممه، وآخرون يموتون في آلام المخاض ولايأتي إلى الدنيا إلا الطفل الفكرة. فكيريللوف رجل لابد له أن يقتل نفسه ليستطيع أن يظل إنساناً أصيلاً كل الأصالة، وشاتوف رجل يقتل ليثبت أصالته.

ولكن الآخرين، شخوصَ دوستويفسكي البطوليين، ستاريتس سوسيما وراسكولنيكوف وستيبانوفيتش وروجوشين وديمتري كرامازوف يحطمون أناهم الاجتماعي، يقضون على حالة الديدانية المظلمة في كيانهم الداخلي ليمرقوا كالفراشات من الشكل المنقرض، ويخرج المجنح من الزاحف، والمتعالي من الثقيل الأرضي. وتتحطم العوائق المحيطة بالروح كالقشرة، وتتدفق الروح، روح الإنسان الكلي، وتعود متدفقة إلى اللانهائي. لقد ألغي في نفوسهم كل ما هو شخصي، وكل ما هو فردي. ومن هنا يأتي أيضاً التشابه المطلق بين هذه الشخصيات في لحظة اكتمالها. فإليوشا لايكاد يتميز من ستاريتس وكرامازوف وراسكولنيكوف كما يُطَّهرون في ضوء الحياة الجديدة من جرائمهم بوجوه غسلتها الدموع. ففي نهاية كل روايات دوستويفسكي توجد عملية تطهير العواطف المعروفة في التراجيديا الإغريقية، الغفران العظيم: وفوق العواصف الكاسحة والجو المطهّر ترتفع شعلة المجد الرفيع، مجد قوس قزح، أسمى رمز روسي للتآخي.

ولايدخل أبطال دوستويفسكي المجتمع الحقيقي إلاّ بعد أن يكون الإنسان التقي قد وُلِدَ منهم. فعند بلزاك ينتصر البطل عندما يقهر المجتمع، وعند ديكنز ينتصر البطل عندما ينتظم في سلك الطبقة الاجتماعية، في الحياة المدنية، في العائلة، في المهنة، بسلام. والجماعة

التي يطمح إليها بطل دوستوييفسكي ما عادت جماعة اجتماعية (Sozi-ale Gemeinschaft) بل أصبحت جماعة دينية. إنه لايبحث عن مجتمع بل يبحث عن أخوة عالمية. وكل رواياته تتناول هذا الإنسان الأخير وحده: فقد تمّ التغلب على الاجتماعيّ، محطة الانتقال الاجتماعية بما فيها من كبرياء قليلة وكراهية خبيثة، وتحوّل إنسان الأنا (Der Ich-mensch) إلى الإنسان الكلي (Der Allmensch)، وفي خضوع لا نهائي، وفي حب لاهب، يحيى قلبهُ الاخ، الإنسان التقي الكامن في كل إنسان آخر. وهذا الإنسان الأخير المُطَهَّر ما عاد يعرف الفوارق، وما عاد يعرف شعوراً اجتماعياً طبقياً: ذلك أن روحه العارية كأنها في الفردوس لاتعرف حياء ولا كبرياء ولا كراهية ولا احتقاراً. إنهم مجرمون وعواهر، قتلة وقديسون، أمراء وسكارى يتجاورون فيما بينهم في ذلك المستوى من أنا حياتهم الذي هو أدنى المستويات وأكثرها أصالةً، وكل الطبقات يتداخل بعضها في بعض كمياه الجداول، قلباً إلى قلبٍ، وروحاً في روح. فهذا وحده هو الأمر الحاسم عند دوستوييفسكي: إلى أي مدى يصبح الواحد من أبطاله حقيقياً ويصل إلى الإنسانية الحقيقية. أما كيف تحقق هذا الغفران، هذا الظفر بالذات (Selbstgewinnung) فذلك أمر غير ذي شأن. فمن وصل إلى المعرفة يفهم كل شيء ويعرف "أن قوانين الفكر البشري مازالت خفية لم يسبر غورها إلى درجة أنه لايوجد أطباء يمتازون بالعمق ولايوجد قضاة يصدرون الأحكام النهائية"، ويعرف أنه ما من أحد مذنب أو أن الناس جميعاً مذنبون، وأنه لايجوز لأحد أن يكون قاضياً على أحد، بل يجوز له أن يكون أخاً للأخ فحسب.

ومن أجل ذلك لايوجد في عالم دوستوييفسكي أشرار بصورة

نهائية ولا "فساق"، ولا جحيم ولا دائرة دنيا، كما هو الأمر عند دانتي، لايستطيع السيد المسيح نفسه أن يخرجهم منها، إنه لايعرف إلا المظاهر ويعلم أن الإنسان ذا السلوك الخاطئ لايزال الملتهب التهاباً روحياً مطرد الزيادة وهو أقرب إلى الإنسان الحقيقي من المتكبرين، والباردين والمستقيمين الذين تجمّد ذلك الإنسان الحقيقي في صدورهم متحولاً إلى امتثال مدني. لقد عانى أبطاله الحقيقيون، ولذلك يمتازون بالخشوع أمام الألم ويملكون بذلك سرّ الأرض الأخير. فمن يُعانِ يصبح بحكم المشاركة في الألم أخاً، ويصبح الخوف غريباً عن كل رفاقه في الإنسانية لأنهم لاينظرون إلاّ إلى الإنسان الداخلي، إلى الأخ. وهم يمتازون بالمقدرة الرفيعة التي يسميها ذات مرة بالمقدرة الروسية النموذجية، وهي أنهم لايستطيعون أن يقيموا على الكراهية عهداً طويلاً، وبذلك يتمتعون بمقدرة لا حد لها على فهم كل ما هو أرضي. إنهم مازالوا يتصارعون فيما بينهم كثيراً ومازالوا يعذبون أنفسهم لأنهم يخجلون من حبهم الخاص، لأنهم يرون تذللهم ضعفاً ومازال من الأمور البعيدة عن متناول عقلهم أن ذلك التذلل هو أكثر قوى البشرية خصباً. ولكن صوتهم الداخلي يلمّ بالحقيقة دائماً. وبينما يهين كل منهم الآخر بالكلمات ويناصب بعضهم بعضاً العداء تنظر العيون الداخلية إلى ما حولها طويلاً في سعادة وفهم، وتقبِّل الشفة فم الأخ في ألم. لقد تبين الإنسان العاري الخالد نفسه فيهم، وإن سرّ التآخي الشامل هذا في المعرفة الأخوية، هذه الأنشودة الأورْفية من أناشيد الروح، لهي الموسيقا الغنائية في عمل دوستويفسكي القاتم.

واقعية وخيالية

أيّ شيء يمكن أن يكون عندي أكثر خياليةً من الواقع؟
دوستوييفسكي

إن الحقيقة، الحقيقة المباشرة لوجود الإنسان المحدود هي ما يبحث عنه الإنسان عند دوستوييفسكي: والحقيقة هي أيضاً ما يبحث عنه الفنان في دوستوييفسكي. فهو واقعي، وواقعي بإصرار ومثابرة ـ فهو يذهب دائماً إلى الحدود القصوى حيث تصبح الأشكال مشابهة لنقيضها: مشابهة لضدها على نحو بالغ الخفاء ـ، حتى ليبدو هذا الواقع لكل نظرة يومية أَلِفَت الاعتدال خيالياً. ويقول هو نفسه: "إني لأحب الواقعية حتى عند الحدود التي تصل فيها إلى الخيالي، فأي شيء يمكن أن يكون عندي أكثر خيالية وانطواءً على المفاجأة وبعداً عن الاحتمال من الواقع؟". إن الحقيقة ـ وهذه لايكتشفها المرء عند أي فنان اكتشافاً أكثر إقناعاً وإيناساً منه عند دوستوييفسكي ـ لاتكمن وراء الاحتمال بل تقف ضده. إنها فوق حدة بصر النظرة العادية بالعين المجردة من الوجهة النفسية: فكما ترى العين المجردة في قطرة الماء وحدة مازالت تنعكس في صفاء ويرى المجهر فيها تعدداً مضطرماً وعماءً هائلاً من

الانسكابات، فإن الفنان يتعرف بالواقعية الأعلى على حقائق تبدو متناقضةً مع الحقائق الموحاة.

وقد كانت معرفة هذه الحقيقة الأعلى أو هذه الحقيقة الأعمق التي تكمن تحت إهاب الأشياء بصورة عميقة، والقريبة إلى نقطة القلب في كل الوجود، كانت هذه المعرفة هوى دوستويفسكي، فهو يريد في الوقت نفسه أن يعرف الإنسان وحدة وتعدداً، في النظرة الحرة وفي النظرة الحادة على حد سواء، معرفة حقة. ومن أجل ذلك تنفصل واقعيته القائمة على الرؤيا والمعرفة، والتي تجمع بين قوة مجهر وقوة إضاءة المستبصر، بفاصل كالجدار عما كان الفرنسيون يسمونه فن الواقعية الأول. ذلك لأن دوستويفسكي ينتمي إلى مجال آخر من مجالات الفكر المبدع، شأن نفسيته، على الرغم من أنه أكثر دقة في تحليلاته وأبعد مدىً من أي واحد من أولئك الذين كانوا يسمّون أنفسهم الطبيعيين المثابرين ("Konsequente Naturalisten" إذْ عَنَواْ بذلك أنهم مضوا إلى النهاية على حين يتجاوز دوستويفسكي كل نهاية). فالطبيعية الدقيقة (Der exakte naturalismus) التي ترجع إلى أيام زولا نشأت مباشرة مع العلم، فهذا فلوبير يقطّر في بوتقة دماغه ألفي كتاب من مكتبة باريس الوطنية ليجد التلوين الطبيعي لـ "محاولة" أو "سلمبو"، ويجري زولا ثلاثة أشهر قبل أن يكتب رواياته مثل مراسل صحفي، ومعه سجل ملاحظاته، في البورصة، وفي المحلات التجارية وفي المراسم، ليسجل النماذج ويلتقط الوقائع. فالواقع عند هؤلاء الذين يسجلون صورة العالم هو مادة باردة مكشوفة قابلة للتقدير والحساب. إنهم يرون كل الأشياء بنظرة المصور الفوتوغرافي اليقظة التي تقدر وتوازن. إنهم يجمعون

وينظمون، ويمزجون، ويقطّرون عناصر الحياة كلاً على حدة، وهم علماء الفن البارزون، يمارسون نوعاً من كيمياء الربط والفك.

أما عمليةُ الملاحظة الفنية عند دوستويفسكي، فهي، على النقيض من ذلك، عملية لايمكن فصلها عن العنصر الشيطاني. ولئن كان العلم عند أولئك الآخرين فناً، فإن علمهُ هو الفن الأسود. ذلك أنه لايمارس الكيمياء التجريبية وإنما يمارس سيمياء الواقع (Allchemie der Wirklich-keit)، إنه لايمارس علم الفلك بل يمارس علم التنجيم الروحي. وليس بالباحث البارد. بل يضرب بذلك البصر في كابوس شيطاني. ولكن رؤياهُ الوثّابة هي أشد كمالاً من تلك الملاحظة المنظمة. وهو لايجمع ومع ذلك يحرز كل شيء. إنه لايحسب ومع ذلك فقياسه لايخطئ، وتمس تشخيصاته، تلك التي تمتاز بوضوح الرؤية وإشراقها، في حمى التجلي، الأصل الخفي من دون أن تلمس نبض الأشياء وحده. فثمة شيء من المعرفة القائمة على الحلم والمتسمة بحدة الرؤية يكمن في معرفته. وثمة شيء من السحر يكمن في فنِّه. فما هي إلا إشارة وإذا هو يمسك بالعالم في قبضته. وما هي إلا نظرة ثم تتحول النظرة إلى صورة. إنه لايحتاج إلى أن يكثر من الرسم، ولايحتاج إلى أن ينهض بعبء التفاصيل المضني. هو يرسم بالسحر. ولينظر المرء مرةً في شخصيات هذا الواقعي الكبرى: راسكو لينكوف، وأليوشا وفيدور كرامازوف، وميشكين، هؤلاء الماثلون جميعاً في شعورنا بصورة ملموسة إلى درجة هائلة. أين يصفهم؟ ربما رسم الخطوط العريضة لملامحهم في ثلاثة سطور بنوع من الرسم المختزل. وهو لايكادُ يتحدثُ عنهم إلا بإشارة، ويصف وجههم بأربع أو خمسٍ من الجمل البسيطة، وهذا كل شيء. أما السن والمهنةُ والطبقة

والثياب ولون الشعر وسيماء الوجه، فإن هذا كله، هذا الذي يبدو بالغ الأهمية في وصف الأشخاص لم يثبُت إلاّ في إيجاز اختزالي. ومع ذلك فما أشد اضطرام كل شخصية من هذه الشخصيات في دمائنا. ولنقارن الآن بهذه الواقعية السحرية الوصف الدقيق عند واقعيّ مثابر. فزولا ينظم قبل أن يشرع في العمل، إضبارة كاملة لشخصياته، فهو يؤلف سجلاً ذا نظام دقيق، ويحرر بطاقة مرور لكل إنسان يعبر عتبة الرواية، إنه يقيسهُ، كم يبلغ ارتفاعه من السنتمترات، ويلاحظ كم ينقصه من الأسنان، ويعد الثآليل على وجنتيه، ويمر بيده على لحيته ليرى أهي خشنة أم ناعمة، ويتلمّس كل بثرة على جلده كما يتلمس أظافر الأصابع، ويعرف صوت الواحد من شخصياته ونفسه، وهو يتتبع دم شخصياته وميراثها وخصالها الوراثية المرضية، ويكشف عن رصيدها في المصرف ليعرف مواردها، ويقيس كل ما يمكن أن يقاس من الخارج على وجه الإطلاق.

ومع ذلك فما تكاد الشخصياتُ تتحرك حتى تتبخر وحدة الرؤيا وتتحطم الفسيفساء الفنية متحولة إلى آلاف الشظايا. ويبقى شيء روحاني تقريباً، ولا يبقى هناك إنسان حي.

وههنا يكمن خطأ ذلك الفن: فالطبيعيون يصفون البشر في بداية الرواية على وجه الدقة في حالة سكونهم، وكأنهم في نومهم النفسي: ومن أجل ذلك لاتتسم صورهم إلا بالأمانة الأبجدية التي تتجلى في تماثيل أقنعة الموتى[1]. وهنا يرى المرء الميتَ، الشكلَ، لا الحياةَ الكامنةَ فيه. ولكن حيث تنتهي تلك الطبيعة بالضبط تبدأ طبيعية

---

(١) قالب من الشمع يصب على وجه الميت قبل دفنه ليتخذ منه تمثال للذكرى ."المترجم"

دوستويفسكي الكبيرة العملاقة. فشخصياته لاتتخذ أشكالها المرنة إلا في الانفعال، في العاطفة الجامحة، في حالة التصاعد. وعلى حين يحاول أولئك الطبيعيون أن يصوروا النفس عن طريق الجسد، يعمدُ هو إلى إنشاء الجسد عن طريق النفس: فصورته لاتصبح صورة ملموسة محسوسة إلا حين تشدّ العاطفة الجامحة ملامح شخصياتها وتدخل عليها التوتر وتخضلُّ العين بندى الشعور، وحين يسقط عنها قناع الهدوء المدني، قناع الجمود النفسي. ولايُقدِم دوستوييفسكي صاحب الرؤى على صياغة شخصياته الإنسانية إلا حين تتقد وتستعر.

وإذاً فالخطوط العريضة الأولى للوصف عند دوستوييفسكي، تلك الخطوط المظلمة التي تغشاها الظلال قليلاً في البداية، هي خطوط متعمدة لم تأتِ عن طريق المصادفة ففي رواياته يدخل المرء وكأنه يدخل غرفة مظلمة. فلا يرى المرء إلا خطوطاً عريضة، وهو يسمع أصواتاً مبهمة من دون أن يشعر بمن تصدرُ عنه. ولا يتعوّدُ المرء على الجو إلا بالتدريج، وتزداد حدة العين: وكما يحدث على لوحات رامبراندت الفنية يبدأ السائل النفسي الرقيق بالإشعاع في داخل الإنسان من غسق عميق. ولاتظهر الشخصيات تحت الضوء إلا حين تحتد عواطفها فعند دوستوييفسكي لابد للمرء أن يتقد أولاً ليغدو مرئياً، ولابد لأعصابه أن تكون مشدودة إلى درجة التمزق ليصدح صوته: "فلا يتشكل حول النفس عنده إلا الجسد، ولايتشكل حول العاطفة إلا الصورة" والآن فحسب، تبدأ واقعيته الشيطانية، إذ تبدو شخصياته "مسخَّنة"، وتبدأ فيها حالةُ الحمى الغريبة ـ وكل شخصيات دوستوييفسكي تمثل حالات متقلبة من الحمى ـ الآن فحسب يبدأ ذلك الجري السحري وراء

التفاصيل، الآن فحسب يسعى وراء أصغر حركة ويُنَقِّب عن الابتسامة، ويزحف داخل أوكار الثعالب الملتوية التي تكمن فيها المشاعر المتداخلة، ويتعقب كل أثر قدم لأفكارها إلى أن يبلغ مملكة ظلال الشعور وترتسم كل حركة بصورة مجسدة، وتصفو كل فكرة صفاء البلور النقي، وكلما أوغلت النفوس المطاردة في العالم الدرامي ازداد اتِّقادها من الداخل، وازداد كيانها شفافيّة: فأكثر الحالات استعصاءً على الإدراك وإيغالاً في الغيبة، هذه الحالات بالذات، تمتاز عند دوستوييفسكي بدقة التشخيص السريري، وبالخطوط الواضحة العريضة لشكل هندسي. وعندئذ لاتضيع أدق اللُّوَيْنات[1] ولاتفلت من حواسه المرهفة أصغر الذبذبات: وفي النقطة التي يعجز عندها الفنانون الآخرون ويحوِّلون أبصارهم وكأنما بهرها النور الصادر من عالم ما فوق الطبيعة، في هذه النقطة بالذات تصبح واقعية دوستوييفسكي أكثر ما تكون وضوحاً للعيان. وهذه اللحظات التي يبلغ فيها الإنسان الحدود القصوى لإمكاناته والتي تكاد المعرفةُ تتحوَّل فيها إلى فكاهةٍ جنونية والعاطفةُ إلى جريمة، هذه اللحظاتُ تمثل أيضاً أكثر الرؤى خلوداً في الذاكرة في عمله الفني. وإذا ما استحضرنا في أذهاننا صورة راسكولنيكوف لم نرهُ شخصية تتسكع في الشارع أو في الغرفة، أو طالب طب شاباً في الخامسة والعشرين، أو إنساناً يتمتع بهذا وتلك من الخصائص الخارجية، وإنما تنبعث فينا الرؤيا الدرامية للعاطفة الجامحة التائهة، وهو يتسلق درج المنزل مرتعش اليدين يعلو جبهته عرق بارد، وكأنَّ عينيه مغمضتان، هناك حيث ارتكب جريمة القتل، ويشد حبل الجرس النحاسي على باب القتيلة في نوم مغناطيسي خفي

---

(١) Nuances.

ليستمتع بآلامه مرة أخرى استمتاعاً حسياً. ونحن نرى ديمتري كرامازوف في مطاهر الاستجواب وهو يحطم المنصة بقبضتيه الهادرتين، وهو يزبد من الغضب والانفعال. ونحن نرى الإنسان عند دوستويفسكي لايغدو ذا صورةٍ ملموسة إلا في حالةِ الهيجان الأقصى، في النقطة النهائية من شعوره، وكما يرسم ليوناردو في رسومه الكاريكاتورية الرائعة الجانبَ المضحكَ المبالغ فيه من الجسد وشذوذ الجانب الطبيعي الجسدي حيث يتجاوز هذا الشذوذ الصورة المألوفة، فإن دوستويفسكي يتناول النفس الإنسانية في لحظة اندفاعها وعنفوانها وكأنه يفعل ذلك في الثواني التي يشرف فيها الإنسان على الحافة القصوى لإمكاناته. أما الحالة الوسطى فهي مكروهةٌ عنده مثل كل توازن ومثل كل انسجام: فليس هناك شيءٌ يستفزُ هواه الفنيّ الجامح ويدفعه إلى أقصى حدود الواقعية إلاّ ما يخرج على حدود المألوف وما لايُرى وما يتسم بالطابع الشيطاني. إنه أكثر مثّالٍ للامألوف تفرُّداً وأكبر مشرحٍ للنفس الحساسة والمريضة عرفه الفن.

أما الآلة، الآلة الخفية التي يتغلغل بها دوستوييفسكي في أعماق شخصياته فهي الكلمة. فجوته يصف كل شيء بالبصر، فهو إنسان يعتمد على عينيه ـ وقد عبر فاغنر عن هذه الفروق أوفق ما يكون التعبير ـ أما دوستوييفسكي فهو إنسان يعتمد على أذنيه. إذ لابد له أن يسمع شخصياته وهي تتكلم وأن يُنْطِقَها لكي يحس بها على نحو مرئي ملموس، ولقد عبر ميرشكوفسكي عن وجهة نظره بوضوح تام في تحليله العبقري لكل من الروائيين الروس: فنحن نسمع عند تولستوي لأننا نرى، أما عند دوستوييفسكي فنرى لأننا نسمع. وتظل شخصياته

ظلالاً وأشباحاً مادامت لاتتكلم. والكلمةُ وحدها هي الندى البليل الذي يخصب روحها: إنها تفتح باطنها في الحوار كالأزهار الخيالية، وتعرض ألوانها وغبار الطلع الذي يخصبها. وفي المناقشة تحتدُّ، وتستيقظ من سباتها الروحي، ولايتجه هوى دوستوييفسكي الفني إلاّ نحو الإنسان اليقظان ذي العاطفة الجامحة، وقد سبق أن قلت هذا. إنه يلتقط الكلمة من روحهم ليمسك من بعد ذلك بالروح نفسها. وتلك الرؤية الشيطانية النفسية المرهفة للتفاصيل عند دوستوييفسكي لاتعدو أن تكون آخر الأمر شيئاً آخر سوى حدّة سمع لا مثيل لها.

لايعرف الأدب العالمي تركيبات مرنة أكثر اكتمالاً من الأقوال المأثورة عند شخصيات دوستوييفسكي. فمكان كل كلمة من الجملة ذو دلالة رمزية، والتركيب اللغوي يبيِّن السمات الخاصة، وما من شيءٍ يأتي عرضاً، وكل مقطع صوتي مبتور، وكل لحن مخنوق هما الضرورة ذاتها. وكل فترة سكون، وكل تكرار، وكل استنشاق، وكل تلعثم، من الأمور الجوهرية.

وإن المرء ليسمع دائماً صوت التحليق المكبوت وراء الكلمة المنطوقة. ولايعرف المرء من الحديث عند دوستوييفسكي ما يقوله كل إنسان على حدة، وما يريد أن يقوله فحسب، بل يعرف أيضاً ما يكمِّله. وهذه الواقعية العبقرية القائمة على الإصغاء الروحي تواكب بأسرها أكثر حالات الكلمة خفاءً، وتدخل مجال الحديث الجنوني الثمل المتسم بالسطحية والضحالة، ومجال الوجد المجنح الخاشع الكامل في نوبة الصرع، وأزمة الاختلاط القائم على الكذب والخداع. ومن بخار الحديث الملتهب تنبعث الروح، ومن الروح يتبلور الجسد شيئاً فشيئاً. وإن المرء

ليحلم عند دوستويفسكي بشخصياته في رؤيا مشرقة، بمجرد أن يسمعها تتحدث "وفي وسع دوستويفسكي أن يوفر على نفسه مؤونة رسمها رسماً تصويرياً، ذلك لأننا نتحول بأنفسنا في النوم المغناطيسي الذي يُحْدثه كلامهم إلى أناسٍ تغلب الرؤى على أذهانهم. وأود أن أختار مثالاً.

ففي رواية "الأبله" يسير الجنرال الشيخ، المصاب بداء الكذب، إلى جانب الأمير ميشكين ويقصُّ عليه ذكريات. ويأخذ في الكذب، ثم ينحدر انحداراً يزداد عمقاً على نحو مطرد، في هوة أكاذيبه، ويقع في أحابيلها على نحو كامل. ويتحدث ويتحدث ويتحدث، وتفيض أكذوبته على صفحات عديدة.

ولايصف دوستويفسكي الآن موقفه بسطر واحد، ولكني أحسُ من كلمته، ومن تلعثمه، ومن تعثره، ومن استعجاله العصبي كيف يسير إلى جانب ميشكين، وكيف وقع في الشرك، وأرى كيف ينظر إلى الأعلى وينظر من الجانب إلى الأمير في حذر ليرى أيسيء الظن به، وكيف يظل واقفاً وهو يأمل أن يقاطعه الأمير. وإني لأرى كيف تنعقد حبات العرق على جبهته كحبات اللؤلؤ، وأرى كيف تتغير سحنته، تلك المتحمسة بادئ الأمر، معبرةً عن الخوف على نحو مطرد الزيادة، وأرى كيف ينكفئ وينكمش، شأن كلب يخاف أن يضرب بالسوط، وأنا أرى الأمير الذي يحس بنفسه بكل جهود الكذاب في قرارة نفسه ويكبت إحساسه، فأين يوجد هذا مكتوباً عند دوستويفسكي؟ لايوجد في أي مكان، ولا في سطر واحد، ومع ذلك فأنا أرى كل تجعيدة في وجهه بوضوح شديد التأثير. فهنا يوجد في مكان ما سِرُّ الحالم في الكلام، في

واقع اللحن، في موقع المواقع الصوتية، ويبلغ من سحر فن التعبير هذا أنَّ روح شخصياته تظل تحلّق بأسرها حتى خلال التورم الذي لا مناص منه والذي يمثله كل نقل إلى لغة أجنبية. فشخصية الإنسان بأسرها تكمن عند دوستوييفسكي في إيقاع كلامه. وهذا التكثيف يصل إليه حدسه العبقري في كثير من الأحيان بإشارة ضئيلة، بما يقارب مقطعاً صوتياً. وعندما يكتب فيدور كرامازوف على غلاف الرسالة الموجهة إلى غروشنْكا إلى جانب اسمها: "فرختي!" يرى المرء محيا المتهتك العاجز، ويرى الأسنان الرديئة التي يسيل من خلالها لعابه على شفتيه الباسمتين في خمول، وعندما يصرخ الماجور السادي عند ضربه بالعصا "إضرب، إضرب" فإنَّ شخصيته بأسرها تتجلى في هذه العبارة الضئيلة، إنها صورة ملتهبة، اللهاث من الرغبة، والعينان المتراقصتان، والوجه المحمر، واللهاث من المتعة الآثمة.

هذه التفاصيل الواقعية الصغيرة عند دوستوييفسكي، التي تنغرز في الشعور كالصنارة المرهفة وتقتحم مجال المعاناة عند الآخرين بلا مقاومة، إنها تمثل أكثر وسائله الفنية جودة ونقاءً، كما تمثل في الوقت نفسه أعلى انتصار للواقعية الحدسية على الطبيعية المنهجية. غير أن دوستوييفسكي لايسرف أبداً في استعمال تفاصيله هذه. فهو يضع تفصيلاً وحيداً حيث يستعمل الآخرون مئات من التفاصيل، ولكنه يوفر على نفسه هذه التفاصيل الصغيرة القاسية التي تتصل بالحقيقة الأخيرة بدقة مفرطة مستهترة، وهو يفاجئ القارئ بها في أعلى لحظة من لحظات الوجد، حين يكون القارئ أقلَّ ما يكون توقعاً لها. وما يفتأ يصيب بيد لاترحم قطرة الدنس الأرضي في كأس الوجد، ذلك لأن الوجود الواقعي

والحقيقي عنده يعني أن يعمل المرء على نحو مضاد للرومانسية ومضاد للعواطف. إنه يريد أن نستمتع استمتاعاً متبايناً قائماً على الصراع كما كان هو نفسه يحس إحساساً متبايناً قائماً على الصراع، وهو لايريد، هنا أيضاً، انسجاماً ولا توازناً. وتتجلى هذه الألوان الحادة من التمزق دائماً في كل أعماله، حيث ينسف بالتفاصيل الشيطانية أكثر الثواني سمواً، ويقابل أقدس ما في الحياة بخبثها الذي يبتسم أمامه ابتسامةً ساخرة. وأنا أذكِّر هنا بمأساة "الأبله" فحسب، لابراز لحظةٍ من لحظات التضاد كهذه، فقد قتل روجوشين "ناستاسيا فيليبوفنا"، والآن يبحث عن ميشكين الأخ. ويجده في الشارع، ويلمسه بيده. ولايحتاجان إلى أن يتحدث أحدهما إلى الآخر فثمة حدسٌ رهيب يعرف كل شيء سلفاً. ويمضيان عبر الشارع إلى البيت حيث ترقد القتيلة: وينهض في نفس المرء إحساس هائل ما، إحساس قبليّ بالعظمة والوقار، وتصدح الأصوات في كل الأجواء. ويخطو كلا العدوين، عَدُوَا حياةٍ بأسرها، وقد آخى بينهما الشعور، إلى حجرة القتيلة. ناستاسيا فيليبوفنا ترقد ميتة.

ويحس المرء أن هذين الإنسانين سيقولان لنفسيهما الآن آخر كلمة وهما يقفان أحدهما قبالة الآخر عند جثة المرأة التي كانت تفرق بينهما. ثم يأتي الحوار - وتتمزق كل السماوات من الموضوعية العارية الفظّة، الأرضية إلى درجة الالتهاب، والذهنية الشيطانية. ويتحدثان أول ما يتحدثان، وآخر ما يتحدثان - عما إذا كانت الجثة ستفوح رائحتها. ويروي روجوشين بموضوعية حادةٍ مرهفة أنه اشترى "قماشاً من الكتان المشمَّع الأمريكي" و"صبَّ عليها أربع زجاجات من سائل معقم".

ومثل هذه التفاصيل هي ما أسميه عند دوستوييفسكي بالتفاصيل السادية، الشيطانية، ذلك لأن الواقعية هنا تربو على مجرد لمسة فنية من اللمسات التقنية، ولأن الواقعية هنا انتقام ميتافيزيائي، اندفاعُ تهتكٍ خفي، إنه اندفاع خيبة أمل عنيفة ساخرة. "أربع زجاجات!" ذلك هو الجانب الرياضي في العدد، "قماش مشمع أمريكي!" تلك هي الدقة المفزعة في التفاصيل - هذه عمليات تخريب متعمدة للانسجام النفسي، ثورات قاسية على وحدة الشعور. وبوعي متعمد "فهو عدو للرومانسية، كما أنه عدو لأولي العواطف الرقيقة" يحشر مشهده في قلب اللغو والسطحية. فثمة مقاهٍ قذرة في الأقبية تفوح منها رائحة كريهة من البيرة والخمر الرخيص، وحجرات هي "توابيت" مظلمة ضيقة، لايفصل بينها إلاّ جدران خشبية، ولايوجد قط ردهات، وفنادق، وقصور، ومكاتب. وتتسم شخصياته بصورة متعمدة بأنها "مزعجة"، فمن نساء مقرورات وطلاب منحلين إلى عاطلين ومبذرين، ولصوص نهار، ولايوجد قط شخصيات اجتماعية. غير أنه يقيم أكبر مآسي العصر وسط هذا الجو المظلم من الحياة اليومية، ومن المأساوي البائس ينهض الساعي الجليل على نحو خيالي، وما من شيء عنده يحدث مفعولاً أكثر شيطانيةً من هذا التضاد بين الصحو الخارجي الظاهري والسكر النفسي، وبين الفقر المادي وإزهاق القلب، ففي حجرات الخمر يبشر مخمورون بعودة الرايخ الثالث، ويروي قديسه إليوشا أعمق أسطورة دينية، بينما تجلس مومس في حضنه، وفي المواخير ودور القمار تتفتح رسائل الخير والتبشير، ومشهد راسكولنيكوف الذي هو أسمى المشاهد، حيث يخر القاتل وينحني أمام آلام البشرية قاطبة، هذا المشهد يدور في ركن

بحجرة عاهر، ويقوم به الخياط كابرنوف المتلعثم. تيار متناوب لاينقطع، بارد أو ساخن، ساخن أو بارد، ولكنه لايكون فاتراً أبداً، وما أكثر ما تخضب الحياة دماء عاطفته الجامحة، ويلقي بالمشاعر المستثارة متنقلاً من اضطرابٍ إلى آخـــر. ومن أجل ذلك لايصل المرء قط في رواياتٍ دوستوييفسكي إلى الراحة ولايبلغ قط إيقاعية القراءة الرخيّة، ولايدع قط نَفَس قارئ يجري في هدوء، ويظل القارئ عنده يرتعد مضطرباً، وكأنه يتعرض لصدمات كهربائية وتزداد الحرارة والاحتراق والاضطراب والفضول من صفحة إلى أخرى. ونغدو مشابهين له نفسه مادمنا تحت سلطانه الأدبي. وكما يفعل دوستوييفسكي في داخل نفسه، وهو الثنويّ الخالد، الإنسان المصلوب على صليب الصراع، وكما يفعل في شخصياته، ينسف عند القارئ أيضاً وحدة الشعور.

ومع ذلك، يجب أن يجاب عن السؤال "لماذا يُحْدِث فينا عمل دوستوييفسكي، هذا العمل الأكثر التصاقاً بالأرض من بين كل الأعمال، مفعولاً غير أرضي على الرغم من مثل هذا الاكتمال الشيطاني للحقيقة، فهو يبدو لنا عالماً حقاً، ولكنه مع ذلك يبدو كأنه عالم إلى جانب عالمنا أو فوقه، إلاّ أنه ليس هو نفسه. لماذا نقف في الداخل بأعمق شعورنا ونشعر مع ذلك بأننا غرباء على نحو ما؟ لماذا يشتعل في كل رواياته شيء كالضوء الصناعي ويكون المكان في الداخل وكأنه من صنع الهلوسات والأحلام؟ لماذا نحس به، هذا الواقعي إلى أقصى الحدود، وكأنه أقرب إلى سائرٍ في نومه منه إلى مصور للواقع؟ لماذا لايوجد فيها دفء شمس خصب على الرغم من كل ناريّتها، بل على الرغم من كل سعيرها الفائق، بل يوجد فيها ضوء شمالي ما مؤلم، دموي وباهر. لماذا

نحس بهذا التصوير للحياة الذي هو أكثر تصوير لها أصالة وكأنه ليس الحياة نفسها على صورة من الصور؟ لماذا نحس به على أنه ليس حياتنا الخاصة نفسها؟.

وسأحاول أن أجيب. ذلك أن المجال الأعلى للمقارنات بالقياس إلى دوستوييفسكي ليس بالمجال الضيق، وهذه المقارنات يمكن معادلة قيمتها بأسمى ما في الأدب العالمي وبأكثره حلولاً وبقاء على الزمن. فمأساة الأخوة كرامازوف ليست عندي أقل شأناً من ملابسات أوريستي[1]، وملحمة هومير والخلاصة الرفيعة لعمل جوته. فهذه الأعمال، كلها، هي أكثر بساطة وبراءة، وأقل حفولاً بالمعرفة وأقل نزوعاً إلى المستقبل من أعمال دوستوييفسكي. غير أنها، أكثر نعومة ومودة بالقياس إلى الروح، إنها تقدم انعتاقاً للحس، بينما لايهب دوستوييفسكي إلاّ المعرفة. وإني لأعتقد أنها تدين لهذا التحرر من حدة التوتر الذي يوجد فيها بكونها ليست معرفة بالإنسانية فحسب، إذ يحيط بها إطار مقدس من سماء مشعة، من عالم، وإن فيها لَنفَساً من المروج والحقول، وفيها إطلالة نجم من السماء حيث يمضي الشعور، الشعور المروع، هارباً متحرراً متخلصاً من التوتر. فعند هومير توجد بضعة سطور من الوصف في قلب المعارك، وفي أشد المجازر البشرية دموية، وإن المرء ليستنشق رياحاً مالحة من البحر، كما يتألق ضوء بلاد الإغريق الفضي فوق المجزرة ويتبين الشعور، وقد تولته الغبطة، في قتال البشر المدمر جنوناً تافهاً صغيراً مقابل أبدية الأشياء. وحينئذ يتنفس المرء الصعداء فقد تخلص من الكدرة البشرية. ولفاوست أيضاً عيد

---

(١) هو في الأسطورة الإغريقية ابن آغا ممنون وكليتمنسترا انتقم لأبيه من أمه وعشيقها. "المترجم"

فصحه، فهو يحلق بعذابه في الطبيعة الممزقة المصدّعة ويلقي بهتافه المرحب في ربيع العالم. في كلٍّ هذه الأعمال تتحرر الطبيعة من العالم البشري وتتخلص منه. غير أن دوستوييفسكي تنقصه أرض الطبيعة، وينقصه الخلاص من التوتر. فنظامه الكوني (Kosmos) ليس العالم بل الإنسان وحده، فأذنه صماء عن الموسيقا، وعينه عمياء عن الصور وحسه متبلد أمام المنظر الطبيعي، فهو يدفع معرفته التي لا سبيل إلى سبر غورها ولا إلى مقارنتها بما عداها، ثمناً للإنسان، وفي استخفاف هائل بالطبيعة وبالفن وكل شيء يقتصر على الجانب الإنساني الذي يشوبه شيء من القصور. وإلهه لايقطن إلا الروح، فلا يسكن الأشياء أيضاً، وتنقصه تلك النواة الثمينة من نزعة وحدة الوجود (Pantheismus) التي تملأ الأعمال الألمانية، والأعمال الهيلينية بالغبطة والنعيم وتهبها القدرة على التحرير. أما أعماله، أعمال دوستوييفسكي، فتجري أحداثها جميعاً، على نحو ما، في حجرات لايدخلها الهواء، وفي شوارع يعلوها الهباب الأسود، وفي مقاصف مفعمة بالدخان وفي داخلها هواء فاتر إنساني، مفرط في الإنسانية، لاتتخلله الرياح فتنقيه إذ تأتي من السماوات ومن هبوط الفصول. وليحاول المرء ذات مرة أن يتذكر أعماله الكبيرة "راسكولينكوف" و"الأبله" و"الأخوة كرامازوف" و"الغلام"، في أي فصل من فصول السنة تجري أحداثها، وفي أي أرض. أهو الصيف، أم الربيع، أم الخريف؟ ربما ذكر ذلك في مكان ما ولكن المرء لايحس به. فالمرء لايستنشق ذلك ولايشمه ولايحس به ولا يعانيه. والأحداث لاتجري جميعاً إلاّ في مكان ما في عتمة القلب الذي تضيء ظلمته ضربات برق المعرفة بصورة خاطفة، في تجويف المخ الخالي من الهواء، بلا نجوم ولا

أزهار، بلا سكينة ولا صمت. فسماء المدينة الكبيرة تملأ روحهم بالظلام. وتنقص هذه الأحداث نقاط الراحة، راحة التخلص من الجانب البشري، وهي أسعد تلك اللحظات التي يتخلص فيها الإنسان من التوتر، خير لحظات الإنسان، عندما يردٌ بصَره عن نفسه وعن آلامه إلى العالم المجرد من الشعور والعاطفة. وذلك هو الجانب المحفوف بالظلال في كتبه: وتبرز شخصياته وكأنما ينشق عنها جدار من البؤس والظلام، إنها لاتقوم حرة واضحة المعالم في عالم واقعي، بل في لا نهائية مجردة من الشعور. وجوّ دوستوييفسكي عالم أرواح لا عالم طبيعة، وليس عالمه إلاّ البشرية وحدها.

ولكن بشريته نفسها تعد أيضاً في مجموعها غير واقعية بمعنى ما، مهما يكن كل فرد منها مطابقاً للواقع مطابقة رائعة، ومهما تكن عضويتها المنطقية كاملة لاتشوبها شائبة: فثمة شيء ينتمي إلى شخصيات الأحلام عالق بهم، وخطواتهم تجري في اللامكان وكأنها خطوات الظلال. ولا أقصد بهذا إلى أن أقول إنهم غير حقيقيين على نحو ما. فالأمر على النقيض: إنهم يزيدون على الحقيقة. ذلك لأن سيكولوجية دوستوييفسكي هي سيكولوجية لاتشوبها شائبة،غير أن شخصياته ليست مرنة بل هي شخصيات يُنْظَر إليها ويحسّ بها من وجهة متسامية، ذلك لأنها صيغت من الروح وحدها وليس من المادة الجسدية. فنحن نعرف شخصيات دوستوييفسكي جميعاً على أنها شعور متحول يتعرض للتغيير، نعرفها مخلوقات من الأعصاب والأرواح يكاد المرء ينسى عندها أن هذا الدم ينساب في لحم. ولايلمسها المرء قط لمساً جسدياً على وجه اليقين. ولانجد في صفحات مؤلفاته التي تبلغ عشرين

ألفاً وصفاً يتضمن أن واحداً من شخصياته يقعد أو يأكل أو يشرب، بل يشعرون أو يتكلمون أو يكافحون، فحسب، دائماً. وهم لاينامون (وإلاّ فهم يحلمون أحلاماً تنبُّئية)، ولايقرّ لهم قرار، فهم دائماً في حمى، وهم يفكرون دائماً ولايكونون قط غائبين عن الوعي كالنباتات والبهائم والمتبلدين، ولايكونون دائماً إلاّ في حركة وهيجان وتوتر، وهم أيقاظ دائماً أبداً. أيْقاظ، بل في حالة فوق اليقظة. وهم دائماً في الذروة القصوى من وجودهم، ويتمتعون جميعاً بالنظرة الروحانية الشاملة التي يتمتع بها دوستوييفسكي. إنهم جميعاً أولو رؤية كشافة نبوية، تلِباثيون[1] مُهَلْوِسون، وهم جميعاً أناس حافلون بالأسرار، مشبَعون جميعاً حتى أعمق كيانهم بعلم النفس. ولنذكر أن أكثر الناس يعيشون حياة مبتذلة ضحلة في صراع فيما بينهم وفي صراع مع القدر لا لشيء إلا لأنهم لايفهمون أنفسهم، ولأنهم يتمتعون بعقل أرضي مجرد. فشكسبير سيكولوجي البشرية الآخر الكبير يبني نصف مآسيه على هذه الألوان الفطرية من الجهل، على هذا الأساس من الظلام الذي يقف بين الإنسان والإنسان شقاءً، وصخرةَ اصطدام، فالملك لير يسيء الظن بابنته لأنه لايشعر بنبلها وبعظمة حبها الذي يتشبث هنا بأذيال الخجل، وكذلك يتخذ عطيل من ياجو نديماً له، ويحب قيصر بروتس قاتله، وكلهم فريسة للخداع إذ يضل عن الطبيعة الحقيقية للعالم الأرضي. وعند شكسبير يغدو سوء الفهم والقصور الأرضي كما هو الأمر في الحياة الواقعية، الطاقة التي تنبت المآسي، وينبوع كل ألوان الصراع. غير أن شخصيات دوستوييفسكي، هذه الشخصيات التي تفيض علماً، لاتعرف سوء فهم.

---

(١) تخاطريون .

فكل امرئ يحس إحساساً نبوياً بالآخر، وكل منهم يفهم الآخر فهماً كاملاً حتى آخر أعماقه، وكل منهم يستخرج لصاحبه الكلمة من فيه قبل أن تقال، بل يستخرج الفكرة لصاحبه من الرحم الذي يولد فيه الإحساس. واللاشعور والعقل الباطن ناميان عندهم نمواً زائداً، فهم أنبياء جميعاً وهم جميعاً يتمتعون بالحدس والرؤية النبويين، فقد شحنهم دوستوييفسكي فوق طاقتهم بما يتمتع به من تغلغل صوفي في الوجود وفي المعرفة. وأود أن أختار مثالاً ابتغاء مزيد من الوضوح. فناستاسيا فيليبوفنا تقتل من قبل روجوشين. وهي تعرف ذلك منذ اليوم الأول حين تبصره، هي تعرف في كل ساعة تكون له فيها، أنه سيقتلها، وهي تهرب منه لأنها تعرف ذلك وتعود هاربة إليه لأنها تشتهي بلوغ مصيرها. بل إنها لتعرف سلفاً السكين التي ستطعن صدرها. وروجوشين يعرف ذلك، هو أيضاً يعرف السكين وكذلك ميشكين ـ وترتعد شفتاه عندما يرى ذات مرة، بطريق المصادفة، روجوشين وهو يلهو بهذا السكين. وفي مقتل فيدور كرامازوف يبدو ذلك الذي تستحيل معرفته معروفاً عند كل الشخصيات على النحو نفسه، ويخر الراهب على ركبتيه حين يشم رائحة الجريمة، وحتى المهرج راكيتين يعرف كيف يُؤَوِّل هذه العلائم. أما اليوشكا فيقبّل كتف أبيه وكأنه يودعه، فشعوره يدرك أيضاً أنه لن يراه بعد. ويسافر إيفان إلى تشير ماشنييه لئلا يكون شاهد الجريمة. ويتنبأ بها الفتى الأفّاق سمير دياكوف مبتسماً أمامه. وكلهم يعرفها، ويعرف اليوم والساعة والمكان من إغراقه بشحنة من المعرفة النبوية التي تعد غير ممكنة في تعقُّدها البالغ. إنهم جميعاً أنبياء، وعارفون، وهم جميعاً يفهمون كل شيء.

وهنا يتبيّن المرء من جديد تلك الصورة المزدوجة التي تتخذها كل الحقائق عند الفنان. وعلى الرغم من أن دوستوييفسكي يعرف الإنسان معرفة أعمق من أي فنان قبله، فإن شكسبير يتفوق عليه من حيث كونه خبيراً بالبشر. فقد عرف ما هو مختلط ممتزج في الوجود، ووضع الوضيع التافه إلى جانب العظيم الجليل، بينما يتصاعد دوستوييفسكي بكل فرد إلى اللانهائي. لقد عرف شكسبير العالم في الجسد، وعرفه دوستوييفسكي في الروح. وربما كان عالمه أكمل هلوسة في العالم. ربما كان حلماً تنبُّئياً عن الروح، حلماً يفوق الواقع: ولكنها واقعية تمتد متجاوزةً نفسها إلى عالم الخيال، فدوستوييفسكي المتفوق على الواقعية والمجاوز لها، المتخطّي لكل الحدود، هذا الرجل لم يصف الواقع: بل صَعَّده متجاوزاً إياه ومرتفعاً به فوق حدوده.

وإذاً فمن الداخل، من الروح وحدها يصاغ العالم هنا ويُحوَّل إلى فن، مقيداً من الداخل ومُخَلَّصاً من الداخل. هذا النوع من الفن، وهو أعمق الفنون جميعاً وأكثرها إنسانية، ليس له قدوة سابقة في الأدب، لا في روسيا ولا في أي مكان من العالم. هذا العمل ليس له إخوة إلاّ على البعد. فالتشنج والمحنة، هذا الفيض من العذاب في البشر الذين تنحني ظهورهم تحت وطأة القدر الجبار، يُذكِّر بكُتّاب المآسي الإغريق في بعض الأحيان، ويذكر أحياناً بميكيل أنجلو بفعل حزن الروح الصوفي، المتحجر، الذي لا سبيل إلى الفكاك منه، غير أن الأخ الحقيقي لدوستوييفسكي عبر العصور هورامبرانت ـ فكلاهما ينتمي إلى حياة حافلة بالكد والحرمان والاحتقار، كلاهما طريد عالم الأرض، يضربه جلادو المال ويرمون به إلى أعمق أعماق الوجود الإنساني. وكلاهما ملمّ بالمعنى

الإبداعي للمتناقضات، مدرك للنزاع الأبدي ما بين الظلمة والنور، وهما يعلمان أنْ ليسَ هناك جمال أعمق من جمال الروح المقدس الذي يُكْتَسِب من فطرية الوجود. وكما يصوغ دوستوييفسكي قديسيه من الفلاحين والمجرمين والمقامرين الروس، فإن رامبرانت يصوغ شخصياته الإنجيلية من النماذج الموجودة في أزقة الموانئ، وعند كل منهما يكمن في أحط صور الحياة جمال ما، خفيّ، جليل، كلاهما يجد مسيحه في حثالة الشعب، وكلاهما مُطَّلع على اللعبة الدائمة المستمرة، ونقيضها بين قوى الأرض، بين النور والظلمة، تلك اللعبة التي تهيمن بالقوة نفسها على ما هو حي كما تهيمن على ما هو ذو روح، وكل ضوء هنا وهناك فهو مأخوذ من الظلمة الأخيرة في الحياة. وكلما أمعن المرء النظر في عمق صور رامبرانت وكتب دوستوييفسكي رأى سر الأشكال الزمنية والروحية الأخير ينبثق متجلياً: إنه الإنسانية الكلية.

هندسة وعاطفة

مـــا أقلَّ حُبَّ مَنْ يحب القـــيـــاس؟

لابوتي

"إنك لتدفع بكل شيء إلى حدود العاطفة الجامحة" هذه الكلمة التي صدرت عن ناستاسيا فيليبوفنا تنطبق على كل شخصيات دوستويفسكي وتنطبق قبل كل شيء عليه هو، دوستويفسكي في صميم روحه. فهذا الجبار لايستطيع أن يتصدى لظاهرة الحياة إلاّ بأسلوب الهوى والعاطفة، ومن أجل ذلك كان حبه للفن أكثر عواطفه عاطفية. ومن البدهيّ أن القضية الإبداعية عنده ليست بالقضية المطمئنة القائمة على البناء المنظم والحساب والتقدير بأعصاب هادئة. فدوستويفسكي يكتب وهو في حمى، كما يفكر وهو في الحمى. ويعيش في حمى وتحت اليد التي تدع سلاسل اللؤلؤ الصغير تجري على الورق (إذ كان يتسم بالكتابة السريعة العصبية التي يتسم بها كل العصابيين) يدق النبض في ضربات مزدوجة. فالإبداع عنده وَجْدٌ، وعذاب، وفتنة، وتَمَزُّق، إنه متعة مصعدة إلى درجة الألم، وألَم مصعَّد إلى درجة المتعة. وقد كتب دوستويفسكي وهو في الثانية والعشرين

مؤلّفه الأول "فقراء الناس" (من خلال الدموع) ومنذ ذلك الوقت أصبح كل عمل عنده أزمة ومرضاً. ويقول: "إني لأعمل بصورة عصبية وسط العذاب والهموم، وعندما أعمل وأنا مرهق فأنا مريض مرضاً جسدياً أيضاً" وبالفعل يتغلغل الصَرَع، وهو علته الصوفية، بإيقاعها المحموم الملتهب، وعوائقها الغامضة المظلمة في أدق ذبذبة في عمله ولكن دوستويفسكي يبدع دائماً بكل كيانه في الحميّا الهستيرية. بل إن أصغر أجزاء عمله التي تبدو تافهة، مثل المقالات الصحفية مصبوبة ومصهورة في كور عاطفته الجامحة، الناري. ولايبدع أبداً بالجزء المنفصل ذي الفعالية الحرة من طاقته المبدعة، بل يدفع دائماً بكل طاقته الانفعالية الجسدية في الحدث وكأنه يخرجها من يديه، مُكابِداً ومشاركاً في الألم حتى آخر عصب في حياته عند صياغة شخصياته. وتبدو كل أعماله وكأنها عواصف جنونية أطلقت لتسبح في الهواء بفعل ضغط جوي هائل. ودوستويفسكي لايستطيع أن يصوغ من دون مشاركة داخلية، وتنطبق عليه الكلمة المشهورة التي قيلت عن ستندال: "لو لم يكن عنده انفعال لكان بلا روح" ولو لم يكن دوستويفسكي عاطفياً لما كان شاعراً.

غير أن العاطفة في الفن تتحول إلى عنصر مخرب بمقدار ما كان عنصراً بناءً، فهي لاتبدع إلا عماء القوى الذي لايستخلص منه الصور الخالدة، إلا العقل الصافي. فكل فن يحتاج إلى الاضطراب حافزاً للصياغة والتشكيل ولكن حاجته إلى هدوءٍ سامٍ يقوم على التفكير والتقدير للموازنة النهائية سعياً وراء الاكتمال. والآن يعرف دوستويفسكي الجبار الذي يتغلغل داخل الواقع في إشراق الماس ونقائه

وصلابته، يعرف الآن البرود المرمري الفولاذي الذي يحدق بالعمل الفني الكبير. إنه يحب الفن المعماري الكبير، بل يؤلهه، فهو يصمم مقاييس فيها أبهة وجلال، وأنظمة ثابتة لصورة العالم ولكن الحس العاطفي يطغى المرة بعد المرة على أسس البناء. وعبثاً يحاول دوستوييفسكي أن يبدع، فناناً إبداعياً موضوعياً، وأن يبقى في الخارج، أن يقتصر على الرد والصياغة، أن يكون روائياً، راوياً للأحداث، محللاً للمشاعر، فعاطفته الجامحة تنتزعه المرة تلو المرة بقوة لاتقاوم، وترمي به في خضم الآلام والمشاركة في الآلام إلى عالمه الخاص به. فهناك دائماً شيء من عماء البداية حتى في أكمل أعمال دوستوييفسكي، إنها لاتصل قط إلى الانسّجام (الهارموني) وهكذا يصرخ إيفان كرامازوف الذي يخون أكثر أفكاره خفاءً وسرية قائلاً: أنا أكره الانسجام. وهنا أيضاً لايوجد سلام بين الصورة والإرادة والتوازن، بل نضال لايهدأ بين الخارج والداخل ـ فيا له من ازدواج أبدي في طبعه، يتغلغل في كل الصور من القشرة الباردة حتى أكثر النوى التهاباً! والثنائية الخالدة في طبعه تعني في العمل الملحمي نضالاً بين الهندسة والعاطفة.

ولايصل دوستوييفسكي قط إلى ما يسمى في لغة أهل الاختصاص "السرد الملحمي" (Der epische Vortrag) وهو ذلك السر الكبير المتمثل في كبح جماح الحدث الحافل بالحركة في تصوير هادئ. ذلك السر الذي كان يُتَوارَث من أستاذ إلى أستاذ، من هومير إلى جوتفريد كيللر وتولستوي في سلسلة لاتنتهي من الأجداد. فهو يصوغ عالمه صياغة عاطفية، ولايستطيع المرء أن يستمتع بها إلاّ استمتاعاً عاطفياً فحسب وبصورة انفعالية فحسب. ويعاني المرء أزمة شخصياته

مثلما يعاني من مرض في دمه، وتتقد المشكلات في الشعور المستثار كالالتهاب. وهو يغوص بنا في جوه المستعر بكل حواسنا، ويرمي بنا إلى شفير هاوية الروح حيث نقف لاهثين يتملكنا شعور بالدوار، وأنفاسنا مبهورة، ولايصبح كل عمله لنا ولانغدو كلنا تابعين لعمله إلا عندما تشتد نبضات قلبنا وتسرع مثل نبضاته ونصاب نحن أنفسنا بالعاطفة الجامحة الشيطانية.

وثمة شيء لاينكر ولايمكن إخفاؤه ولا تزويقه: ذلك هو أن علاقة دوستوييفسكي بالقارئ ليست بالعلاقة الودية ولا بالعلاقة المريحة، بل هي نزاع حافل بالغرائز الخطرة القاسية التهتكية. إنها علاقة عاطفية جامحة كتلك التي تقوم بين الرجل والمرأة لا كعلاقة المودة والثقة التي تكون عند الأدباء الآخرين. فديكنز أو جوتفريد كيللر، وسائر معاصريهما يسوقون القارئ إلى عالمهم بإقناع لين وإغراء موسيقي، ويهمسون إليه في مودة من خلال سطور الأحداث. أما هو، العاطفي، فيريد أن يمتلكنا امتلاكاً تاماً، ولايريد أن يستحوذ على مجرد فضولنا أو اهتمامنا، بل يرغب في روحنا كلها، وحتى في مادتنا الجسدية. فهو يشحن أول الأمر الجو الداخلي بالكهرباء، ويُصَعِّد قابليتنا للإثارة في حنكة ودهاء. ويبدأ نوع من التنويم المغناطيسي، فقدانٌ للإرادة ضمن إرادته العاطفية. فهو يحيط العقل بأحاديث بعيدة المدى مثل الغمغمة الغامضة لمحضر الأرواح، على نحو لا نهاية له ولا معنى، ويستثير نزعة الاهتمام والمشاركة ويدفعها دفعاً عميقاً نحو الداخل عن طريق السر والتلميحات. وهو يأبى أن نسلم أنفسنا إليه قبل الأوان، فهو يوسّع، في معرفة تهتكية، عذاب التحضير، ويأخذ الاضطراب في الغليان في نفس

القارئ ولكنه يبطئ النظر في الحادث مرة بعد أخرى، إذ يقدم شخصيات جديدة ويسوق صوراً جديدة، وهو، من حيث كونه شهوانياً خبيراً متهتكاً يكبح استسلامه واستسلامنا بقوة إرادة شيطانية ويُصَعِّد الضغط الداخلي بذلك، كما يُصَعِّد إثارة الجو.

فما أكثر ما يطول الوقت في رواية راسكو لنيكوف قبل أن يعرف المرء أن كل هذه الحالات النفسية التي لا معنى لها إنما هي أمور تحضيرية لجريمة القتل التي يرتكبها، ومع ذلك يحس المرء منذ عهد طويل في أعصابه بشيء رهيب سلفاً! غير أن تهتك دوستوييفسكي الحسي يصاب بالسكر في دقة التأجيل المتناهية، فهو يخز كوخزات الإبر، إيماءاتٍ صغيرةً في بشرة الإحساس. وبإبطاء شيطاني يضع دوستوييفسكي، قبل مشاهده الكبيرة، صفحاتٍ وصفحاتٍ من السأم الصوفي والشيطاني إلى أن ينتج في الإنسان المستثار حمى فكرية، وعذاباً جسدياً (ولا يشعر بشيء من هذه الأشياء سوى ذلك الإنسان. وعند ذلك فحسب، عندما يضطرم الشعور في مرجل الصدر الفائق التسخين، ويوشك أن ينسف الجدران، عندئذ تبرق لحظة من تلك اللحظات المتسامية، إذ يسري الخلاص كالبرق من سماء عمله إلى أعماق قلوبنا. ولايهتك دوستوييفسكي الستر عن السر الملحمي، ويذيب الشعور الذي يمزق التوتر في إحساس رقيق منساب مخضَلٍ بالدموع، إلاّ حين يصبح التوتر توتراً لايطاق.

وبهذه العداوة، وبهذا التهتك، وبهذه العاطفة البالغة الدقة يحيط دوستوييفسكي بقرائه ويُحَوِّلهم من حال إلى حال، فهو يطرحهم أرضاً في مصارعة، بل يسلك معهم سلوك قاتل يدور حول ضحيته ساعات

وساعات، ثم يطعن الضحية فجأة، في ثانية مرهفة، في القلب. فطريقته الفنية طريقة انفجارية: فهو لايشق الطريق في عمله بأسلوب العمال المساكين، حفنة فحفنة، متجهاً نحو الداخل، بل ينسف العالم والصدر المتمتع بالخلاص، متجهاً من الداخل إلى الأعلى بقوة محشورة في أضيق نطاق. وأعماله التحضيرية أعمال شيطانية تنتمي إلى العالم السفلي هي أشبه بمؤامرة، بمفاجأة خاطفة كالبرق للقارئ. ولايعلم المرء قط، على الرغم من شعوره بأنه يقبل على كارثة، في أيٍّ من شخصياته يحفر الأخاديد لدهاليز منجمه ومن أي جانب، وفي أي ساعة يتم تفريغ الشحنة الرهيبة. ومن كل فرد يؤدي أخدود إلى محور الحدث، وكل فرد مشحون بوقود العاطفة. أمّا مَنْ يُشْعِل الاحتكاك (مثلاً مَنْ مِنَ الكثيرين المسمَّين جميعاً بالفكرة داخلياً سيقتل فيدور كرامازوف) فذلك أمر يظل خفياً، بفن لا مثيل له، حتى اللحظة الأخيرة، ذلك لأن دستويفسكي الذي يدع كل شيء يعرف بالحدث لايفشي شيئاً من سره. فلا يحس المرء دائماً إلا بالقدر يبحث بقدميه كالخلد تحت سطح الأرض، ويحس كيف يقترب المنجم حتى يكاد يلاصق القلب ثم يتلاشى ويتفانى في توتر لاينتهي إلى أن يصل إلى الثواني الصغيرة التي تحطم ثقل الجو وفتوره كالبرق.

ومن أجل هذه الثواني الصغيرة، من أجل تركيز الحالة الذي لا مثيل له يحتاج الروائي دوستويفسكي إلى عنفوان واتساع في الوصف لم يعرف له مثيل حتى الآن، ولايستطيع أن يصل إلى مثل هذه الحدة وإلى مثل هذا التركيز إلاّ فن عملاق، فن يمتاز بعظمة عالمية أصيلة وعنفوان صوفي. وليس الاتساع هنا لغواً وهذراً بل هندسة: فكما أن ذرا الأهرام

تحتاج إلى أسس هائلة فإن الأبعاد الهائلة في روايات دوستوييفسكي ضرورية للنقاط المرتفعة عنده. وبالفعل تجري هذه الروايات في طريقها مثل الفولجا والدنيبير، أنهار وطنه الكبيرة. فثمة شيء فياض كالنهر تمتاز به جميعاً، وهي تدفع أمامها، إذ تسير الهوينى في موج مضطرم، دفقات هائلة من الحياة. وعلى الآلام المؤلفة من صفحاتها تسوق معها في سباحتها كثيراً من الحصى السياسية والحصباء المذهبة متجاوزة شواطئ التشكيل الفني من حين إلى آخر. وفي بعض الأحيان، حيث يفتر الإلهام تتسم أيضاً ببقاع عريضة رملية. وتبدو كأنها أشرفت على النضوب. وتتلوى الأحداث مُجْهدة في سير متلكئ متقطع خلال المنعطفات والمتاهات، ويكاد الطوفان يتحول إلى مستنقع على ضفاف الحوار الرملية إلى أن يجد عمقه وعنفوان عاطفته اللذين يمتاز بهما من جديد.

ولكن فيما بعد، على مقربة من البحر، على مقربة من اللانهاية، تأتي فجأة تلك المواضع الهائلة في سرعة التيار، حيث يتكرّر السرد العريض متحوّلاً إلى زوبعة وتكاد تطير الصفحات، وتغدو السرعة مخففة وتنطلق الروح منغرسة في قاع الشعور إذ يجتذبها التيار. فحيناً يحس المرء بالعمق القريب، وحيناً آخر يقبل دوي سقوط الماء، وفجأة تتحول الكتلة الثقيلة العريضة بأسرها إلى سرعة مزبدة، وكما يتجه تيار السرد وكأن الشلال يجذبه مغناطيسياً، صوب التطهير النفسي (Katharsis) فإننا نغدو مسرعين بأنفسنا على نحو لا إرادي خلال هذه الصفحات بسرعة أكبر، ونهوي فجأة إلى قاع الحدث، وكأنما تحطمت مشاعرنا.

وهذا الشعور الذي تشد إليه جملة هائلة من الحياة وتحشر في جزء

واحد، هذا الشعور المتسم بأقصى حدود التركيز، الذي يعذّب ويصيب المرء بالدوار في الوقت نفسه، حتى إنه ليسميه هو نفسه "الشعور البرجي - "Turmgefüh1. الجنون الرباني المتمثل في إشراف المرء على عمقه الخاص والاستمتاع بنعيم الانهيار القاتل بإحساس مسبق - هذا الشعور الأقصى الذي يحس فيه المرء بالموت أيضاً إلى جانب الحياة بأسرها. وهو يعد أيضاً، على الدوام، الذروة الخفية لأهرام دوستوييفسكي الملحمية الكبرى. وقد لاتكون كل الروايات مكتوبة إلاّ من أجل هذه اللحظات من الإحساس المتوهج إلى درجة البياض. وقد أبدع دوستوييفسكي عشرين أو ثلاثين من هذه المواضع العظيمة، وكل هذه المواضع تمتاز بعنفوان لا مثيل له في الحشد العاطفي حتى إنها لتخترق القلب كاللهب الثاقب، لا في القراءة الأولى فحسب، إذ تغير القارئ وهو لايزال أعزل، بل تفعل ذلك حتى لدى تكرار القراءة مرة رابعة أو خامسة. وفي هذه اللحظة تجتمع فجأة كل شخصيات الكتاب بأسره في حجرة واحدة، وهي جميعاً في أقصى حالة من حيث حدة عنادها فكل الطرق وكل التيارات وكل القوى تتواكب بصورة سحرية وتنحل في لمحة واحدة، في إيماءة واحدة، في كلمة واحدة. وأنا أذكّر بالمشهد الوارد في رواية "الشياطين"، حيث تمزق صفعة شاتوف "بضربتها الجافة" نسيج السر، كما ترمي ناستاسيا فيليبوفنا في رواية (الأبله) بالمئة ألف روبل في النار، أو كمشهد الاعتراف في رواية راسكولنيكوف وفي رواية كرامازوف. وفي هذه اللحظات التي هي أكثر اللحظات سمواً والتي ما عادت لحظات مادية، في هذه اللحظات الأولية تماماً من فنه تقترن الهندسة والعاطفة اقتراناً تاماً. ولايكون دوستوييفسكي الإنسانَ

الواحـد إلاّ في الوجـد، ولا يكون الفنان الكامل إلاّ في هذه اللحظات القصيرة. غير أن هذه المشاهد هي من الناحية الفنية البحتة انتصار للفن على الإنسـان لا مـثـيـل له، ذلك لأن المرء لايحس بارتقـائه كل المدارج المؤدية إلى هذه الذروة بحساب كأنه حساب العباقـرة إلاّ حين يعود في القراءة إلى الوراء، وتنحل المعادلة الهائلة ذات آلاف الدرجات والعقد، فجأة، منتهية إلى العدد الأصغر، الوحدة التامة للشعور: الوَجْد. وهذا هو أكبر سرٍّ فني عند دوستويفسكي، وهو تشييد كل رواياته ورفعها إلى مثل تلك الذرا التي يحتشد فيها كل الجو الكهربائي للشعور والتي تلتقط برق القدر بثقة لاتخطئ.

وهل يجب أن يشار بصورة خاصة بعد إلى أصل هذه الصورة الفنية الفذة التي لم يستحوذ عليها أحد قبل دوستويفسكي وقد لايستحوذ عليها أبداً فنان سواه بالدرجة نفسها؟ وهل يجب أن يقال بعدُ إن هذا الاختلاج لكل قوى الحياة في ثوان وحيدة ليس شيئاً آخر سوى صورة لحياته الخاصة سهلة الإدراك، متحولة إلى فن، وصورة لمرضه الشيطاني؟ ولم يكن تَألمٌ فنان أشد رهبة من هذا التحول الفني في الصَرَع، ذلك لأنه لم يحدث أبداً قبل دوستويفسكي، في الفن، أن انحشر تركيز كهذا لفيض الحياة في أضيق مقياس للمكان والزمان.

فدوستويفسكي الذي وقف في ميدان سيمينوفسكي، مطبق العينين وعاش حياته الماضية بأسرها مرة أخرى في دقيقتين، والذي كان يتيه في عوالم الرؤيا عند كل نوبة صَرَع في الثانية الواقعة بين الترنح المتذبذب والانهيار القاسي من المقعد إلى الأرض، دوستويفسكي وحده كان في وسعه أن يصل إلى هذا الفن وأن يحشر عالماً من الأحداث ضمن

قشرة جوز من الزمان. وهو وحده الذي كان في وسعه أن يرغم الجانب غير الممكن في مثل هذه الثواني الانفجارية على دخول عالم الواقع بهذه الصورة الشيطانية حتى إننا لانكاد نحس بهذه القدرة على التغلب على المكان والزمان. فأعماله معجزات حقيقية من معجزات التركيز وأنا أذكِّر بمثال واحد فحسب: فليقرأ المرء المجلد الأول من رواية "الأبله" التي تضم أكثر من (٥٠٠) صفحة. فقد ارتفعت ضجة هائلة من القدر وطار عَماء من الأرواح، ودبَّت الحياة في عدد كبير من البشر من الداخل. وجاس القارئ معهم شوارع وقعد معهم في منازل، وإذا هو يكتشف فجأة، بالتفكير العرضي أن هذا الفيض الهائل بأسره من الأحداث قد جرى خلال فترة لاتكاد تبلغ اثنتي عشرة ساعة، من الصباح حتى منتصف الليل وكذلك ينحشر عالم كرامازوف الخيالي في مجرد بضعة أيام وعالم راسكولينكوف في أسبوع وهي روائع أعمال التركيز والتكثيف، الأمر الذي لايبلغه روائي أبداً ولا تبلغه الحياة نفسها إلاّ في أندر اللحظات. ولايعرف هذا السقوط الجنوني من العلو إلى الأعماق إلا مأساة أوديب القديمة وحدها ، التي تحشر في الفترة الضيقة الممتدة من الظهر إلى المساء حياة بأسرها وحياة أجيال ماضية، كما تشاركها أيضاً في تلك الطاقة المطهرة الكامنة في العاصفة النفسية. ولايمكن مقارنة هذا الفن بأي عمل ملحمي، ومن أجل ذلك يبدو دوستوييفسكي دائماً تراجيدياً في لحظاته الكبيرة، وتبدو رواياته كأنها مسرحيات محولة مقنَّعة، وأخيراً فإن روح الإخوة كرامازوف تماشي روح المأساة الإغريقية، وهي مقتطعة من جسد شكسبير وفي هذه الروايات يقف الإنسان العملاق عارياً، وضئيلاً، أعزل، تحت سماء القدر المأساوية.

ومن الغريب أن رواية دوستويفسكي في هذه اللحظات العاطفية من السقوط تفقد فجأة طابعها السردي أيضاً. فالقشرة الملحمية الرقيقة تذوب في حرارة الشعور وتتبخر، ولايبقى شيء آخر سوى الحوار الثنائي الشاحب المتوهج إلى درجة البياض. فالمشاهد الكبيرة في روايات دوستويفسكي هي ألوان من الحوار الدرامي العاري، وفي وسع المرء أن ينقلها إلى المسرح كما هي من دون أن يضيف كلمة أو يحذف كلمة، فكل شخصية على حدة راسخة في مكانها إلى حد بعيد، والمضمون المتدفق العريض للروايات الكبرى يتكثف في هذه الشخصيات متحولاً إلى ثانية مسرحية إلى مدىً بعيد. والشعور المأساوي في دوستويفسكي الذي يطمح دائماً إلى النهائي، إلى التوتر العنيف، إلى التفريغ الخاطف للشحنة، يبدع في هذه الذرا عمله الفني الملحمي محولاً إياه على ما يبدو إلى عمل درامي بصورة كاملة.

أما ما تتضمنه هذه المشاهد من قوة المضاء الدرامي، بل المسرحي، فقد عرفه بالبداهة أول الأمر العمال اليدويون والمشتغلون بشؤون المسرح العرضي المتسمون بالخفة والنزق قبل علماء اللغة بعهد طويل، وصاغوا بصورة مستعجلة بعض القطع المسرحية الفجة من روايات "راسكولنيكوف" و"الأبله" و"الأخوة كرامازوف". غير أنه ثبت هنا كيف تخفق مثل هذه المحاولات إخفاقاً يدعو إلى الأسى، وهي المحاولات الرامية إلى تناول شخصيات دوستويفسكي من الخارج، من مادتها الجسدية ومن مصيرها، وإخراجها من جوّها، ومن عالمها النفسي، وفصلها عن جو الإثارة الإيقاعية العاصف. وتبدو هذه الشخصيات من الوجهة المسرحية كجذوع الأشجار المقشورة، عارية لا حياة فيها،

بالمقارنة مع ما تتسم به من مجموعة الأغصان العالية الحية ذات الحفيف
والهدير التي تصل إلى السماء، ويضرب كل منها، مع ذلك، بجذوره في
دولة الأرض الملحمية بآلاف الخيوط العصبية الخفية. فعلم النفس عند
دوستويفسكي ليس علماً يصلح لضوء المصابيح الساطع، فهو يهزأ
بمعالجيه ومُبَسِّطيه، إذ تقوم في هذا العالم السفلي الملحمي صلات نفسية
خفية، تيارات سفلية ولُوَيْنات. ولاتتشكل الشخصية عنده من لمحات
مرئية بل من آلاف مؤلفة من الإشارات المنفردة، ولايعرف الأدب شيئاً
أكثر رقة في النسيج من هذه الشبكة النفسية. وليحاول القارئ على
سبيل الاختيار أن يقرأ رواية لدوستويفسكي في إحدى الطبعات
الفرنسية المختصرة ليحسّ بتغلغل هذه التيارات التحتية للسرد وكأنها
تجري تحت البشرة. فلا ينقص شيء في هذه الطبعات على ما يبدو.
فشريط الأحداث يمضي بسرعة أكبر، بل إن الشخصيات لتبدو أكثر
رشاقة ومرونة وأكثر إحكاماً وأكثر عاطفية. ولكنها فقيرة على نحو ما،
إذ ينقص روحها ذلك البريق الرائع الذي تتماوج فيه ألوان قوس قزح،
كما ينقص جوّهم الكهربائية البراقة، ذلك الفتور في التوتر الذي
لايجعله رهيباً ومواسياً إلى هذا المدى إلاّ تفريغ الشحنة. فثمة شيء ما
مخرب لايمكن تعويضه، وثمة دائرة سحرية محطمة، ومن هذه المحاولات
بالذات، من محاولات الاختصار والمَسْرَحة (Dramatisierung)، يتبين المرء
معنى العمق عند دوستويفسكي وغائية حذره الظاهري. ذلك لأن
الإشارات الصغيرة العابرة في بعض المناسبات التي تبدو عرضية وزائدة
بصورة كاملة، هذه الإشارات لها رجع وصدى بعد مئات من الصفحات.
وتحت سطح السرد تجري مثل هذه القنوات من الصلات الخفية التي تمضي

في حمل الأنباء وتتبادل المنعكسات الخفية. ويوجد عند دوستوييفسكي رموز نفسية سرية، إشارات مادية ونفسية بالغة الضآلة لايتبين معناها إلا في القراءة الثانية أو الثالثة. وليس لروائي مثلُ ماله من هذا الجهاز السردي الذي تتخلله الأعصاب إلى هذه الدرجة، وهذا الخليط الفوضوي من الحوادث المنتمي إلى العالم السفلي تحت الهيكل العظمي للحادث، تحت بشرة الحوار. ومع ذلك فلا يستطيع المرء أن يسميه نظاماً: فهذه العملية النفسية لايمكن أن تقارن إلا بالتعسف الظاهري والنظام الخفي للإنسان نفسه. وبينما يبدو الفنانون الروائيون الآخرون، ولاسيما جوته، أكثر تقليداً للطبيعة منهم للإنسان، يدعون القارئ يستمتع بالحادثة عضوياً مثل نبتة، وتصويرياً مثل منظر طبيعي، يعاني المرء الرواية من روايات دوستوييفسكي كما يعاني لقاء مع إنسان عميق وعاطفي إلى حد غريب. فعمل دوستوييفسكي الفني عمل أرضي أصيل بصورة خالدة، لايمكن حسابه وتقديره وسبر غوره، شأن الروح ضمن حدود مادتها الجسدية. وهو عمل لايقبل المقارنة بغيره ضمن إطار صور الفن.

ولاأقصد بهذا أبداً أن أقول إن هذه الروايات جميعاً أعمالٌ فنية كاملة في حد ذاتها، بل هي أقل بكثير من بعض الأعمال الضئيلة التي تثير قدراً أقل من الاهتمام وتكتفي بحديث أقل وأبسط. إن المتجاوز للمقاييس يستطيع أن يصل إلى ما هو خالد ولكنه لايستطيع أن يصوره صورة مطابقة للأصل. ولكن تبرم دوستوييفسكي هذا يعود بنا من مأساة فنه إلى مأساة حياته، ذلك لأن هذا كان مصيراً خارجياً لا تهوراً داخلياً عنده مثلما كان الأمر عند بلزاك الذي كان مدفوعاً من قبل الحياة إلى الإسراع ومستثاراً بصورة فائقة ليكمل صياغة المؤلفات. وينبغي ألاّ

ينسى المرء كيف نشأت هذه الأعمال، فقد كانت الرواية كلها مبيعة دائماً بينما كان دوستوييفسكي يكتب الفصل الأول منها، وكان كل عمل يمثل عَدْواً شديداً من سلفة إلى سلفة جديدة. وكان في بعض الأحيان يفتقر إلى الوقت والهدوء ليضع اللمسات الأخيرة وهو يعرف ذلك بنفسه، وهو أعلم الكتاب جميعاً، ويحس به إثماً، إذ كان يعمل "مثل حصان البريد العجوز"، هارباً في أنحاء العالم. ويصرخ قائلاً في مرارة: "ألا ليتهم يرون في أي حالة أعمل، إنهم يطلبون مني أعمالاً ممتازة لاتشوبها شائبة، وأنا مرغم على السرعة بسبب المحنة المتناهية في المرارة والبؤس. ويشتم تولستوي وتورجينيف اللذين يستطيعان أن يدبجا السطور وينسقاها وهما قاعدان على أملاكهما في دعة، واللذين لايحسدهما على شيء آخر سوى ذلك. وهو لايخشى فقراً من الوجهة الشخصية، ولكن الفنان الذي نزل به الزمان إلى مرتبة العامل الأسير لعمله، يخرج عن طوره أمام "أدب الإقطاعيين" انطلاقاً من شوق الفنان العارم إلى التمكن ذات مرة من الصياغة في هدوء وفي اكتمال. وهو يعرف كل خطأ في أعماله، ويعلم أن التوتر يفتر بعد نوباته الصرعية، وكذلك يغدو ثوب العمل الفني مخلخلاً يسمح لأي شيء كان أن يتسرب من خلاله، وفي كثير من الأحيان يضطر أصدقاؤه أو زوجته إلى لفت نظره إلى حوادث نسيان كبيرة يرتكبها في تلك العتمة الحسية بعد نوبة الصرع، عندما يقرأ المخطوطات. وهذا العامل، هذا الأجير اليومي للعمل، هذا العبد الذي تأسره السلفة، والذي يكتب أيام محنته العظمى ثلاث روايات عملاقة متوالية، هذا العامل هو الفنان الواعي من الوجهة الباطنية. فهو يحب عمل الصياغة حباً جنونياً، بل يحب الصياغة

الكاملة البالغة الدقة والإرهاف. ويظل تحت وطأة المحنة ساعات يعمل في صياغة الصفحات المختلفة بصورة مستعجلة، ويتلف رواية "الأبله" مرتين على الرغم من أن زوجته تتضور جوعاً ولما يدفع أجر القابلة. لقد كانت إرادة الكمال عنده لا نهائية، غير أن المحنة كانت لا نهائية أيضاً. وتتصارع القوتان الأكثر جبروتاً من جديد حول روحه، الضغط الخارجي والضغط الداخلي. ويظل بحكم كونه فناناً أيضاً المحطم الكبير للثنائية. وكما يتعطش الإنسان فيه أبداً إلى الانسجام والهدوء فإن الفنان فيه يتعطش أبداً إلى الاكتمال. ويتعلق دوستويفسكي هنا كما يتعلق هناك بصليب قدره بذراعين ممزقتين.

وإذاً فالفن أيضاً، وهو الواحد الوحيد، لم يكن يعني الخلاص للمصلوب على صليب الصراع، بل كان هو أيضاً عذاباً، واضطراباً وعجلة وهرباً، ولم يكن هو أيضاً وطناً لذلك الذي لا وطن له. والعاطفة الجامحة التي تدفعه إلى الصياغة، هذه العاطفة تطارده متجاوزة به حدود الاكتمال. وهنا أيضاً يندفع بحماسة صوب الكمال واللانهائي بصورة أبدية، وتشمخ صروح رواياته بأبراجها المبتورة التي لم يكتمل بناؤها (ذلك لأن رواية الأخوة كرامازوف وكذلك رواية راسكو لنيكوف تدلان كلتاهما على جزء ثان لم يكتب أبداً) بالغة سحاب المسائل الخالدة. وينبغي لنا ألاّ نسميها روايات وألاّ نقوّمها بالمقياس الروائي: فقد توقفت منذ عهد بعيد عن أن تكون أدباً، بل أصبحت بصورة ما بدايات خفية وأصداء أولية نبوية. إنها فصول تمهيدية ونبوءات أسطورة عن الإنسان الجديد. ويحس دوستويفسكي، شأن كل أجداده الروس المتنورين، بالفن مجرد جسر يتعرف فيه الإنسان إلى الله. ولنتذكر هذا

فحسب: فغوغول يطرح الأدب جانباً بعد رواية "الأرواح الميتة" ويصبح متصوفاً، رسولاً خفياً لروسيا الجديدة، وتولستوي يلعن الفن وهو في الستين، فنه وفن غيره، ويغدو إنجيلياً يبشر بالخير والعدالة، وجوركي يتخلى عن المجد ويغدو مبشّراً بالثورة. ولم يترك دوستوييفسكي القلم حتى الساعة الأخيرة، غير أن ما يصيبه أصبح بعيداً بعداً شديداً عن أن يكون عملاً فنياً بالمعنى الأرضي الضيق، فهو أسطورة ما عن العالم الروسي الجديد، تبشير شبيه بسفر الرؤيا، مظلم ينطوي على الألغاز، ولما كان هذا الأخير في تلك الأعمال يُدْرَك إدراكاً غامضاً فحسب، ولايُصَب في صورة من الصور الفانية، فإن هذه الأعمال طرق إلى كمال الإنسان والبشرية.

متجاوز الحدود

إن مـــا يجـــعلك عظيـــمـــاً
هـو ألاّ تـســـتطيع أن تـنتـــهـي
"جوته"

التقاليد حدود حجرية من الأزمنة الماضية تحدق بالحاضر: فمن أراد دخول المستقبل كان عليه أن يتخطاها، ذلك لأن الطبيعة لاتريد توقفاً في المعرفة، أجل إنها تبدو وكأنها تنزع إلى النظام، ومع ذلك فهي لاتحب إلا الذي يخرب النظام من أجل نظام جديد. وهي تبدع لنفسها دائماً، في أفراد متفرقين من الناس، بالمبالغة في قواها الخاصة، أولئك الفاتحين الذين ينطلقون من بلدان روحهم عبر محيطات المجهول المظلمة إلى أقاليم جديدة للقلب، وإلى أجواء جديدة للفكر ولولا هؤلاء المتجاوزون الجريئون للحدود لكانت البشرية سجينة نفسها وكان تطورها حلقة مفرغة. ولولا هؤلاء الرسل الكبار الذين كأنما تستبق الطبيعة فيهم نفسها لكان كل جيل جاهلاً طريقه. ولولا هؤلاء الحالمون الكبار لما أدركت البشرية أعمق معانيها. فلم يكن العارفون الهادئون، جغرافيو الوطن، هم الذين وَسَّعوا العالم، بل كان هؤلاء هم المندفعون المتهورون

(Desperados) الذين رحلوا عبر محيطات مجهولة إلى الهند الجديدة:
ولم يكن علماء النفس، والعلماء عامة، هم الذين عرفوا الروح الحديثة
في عمقها، بل كان هؤلاء المتطرفون بين الأدباء، والمتجاوزون للحدود.

وقد كان دوستوييفسكي أكبر هؤلاء المتجاوزين الكبار للحدود في
الأدب في أيامنا، ولم يكتشف أحد من أرض الروح الجديدة مثلما
اكتشف هذا العاصف الجامح الذي كان "ما لايسبر غوره وما لا نهاية له
ضروريين كالأرض نفسها" عنده، على حد تعبيره. ولم يتوقف عند أي
مكان، وكتب يقول مفتخراً ومُتَّهماً نفسه في رسالة: "لقد تجاوزت
الحدود في كل مكان" ويكاد يكون من المستحيل إحصاء كل أعماله،
من جولات فوق شعاب جبال الفكر الجليدية، وعمليات هبوط إلى أشد
ينابيع اللاشعوري خفاء، وعمليات صعود، شبيهة بصعود السائر في
نومه، إلى قمم معرفة الذات حيث يشعر المرء بالدوار. ولولاه، لولا ذلك
المتجاوز الكبير لكل الحدود، لكان علم البشرية بسرها الفكري أقل
شأناً، ونحن ننظر من ذروة عمله إلى المستقبل نظرة أبعد من ذي قبل.

وكانت الحدود الأولى التي اخترقها دوستوييفسكي، والمنطقة
البعيدة الأولى التي فتحها لنا هي روسيا. فقد اكتشف أمته للعالم،
ووسّع وعينا الأوروبي وكان أول من أتاح لنا معرفة النفس الروسية،
شيئاً قائماً بذاته من أثمن ما في الروح الغربية. فقد كانت روسيا قبله
تعني بالقياس إلى أوروبا حدوداً. كانت المعبر نحو آسيا، بقعة من
الخارطة وقطعة من ماضي طفولتنا الحضارية البربرية التي تغلبنا عليها
أما هو فكان أول من عرض لنا الطاقة التي يتضمنها المستقبل في هذا
القفر، وجعلنا من بعده نشعر بروسيا ممثلة لإمكان تديُّن جديد، ونشعر

بها كلمة مقبلة في قصيدة البشرية الكبرى. لقد أخصب قلب العالم إلى مدى بعيد بمعرفة وتوقع. أما بوشكين (الذي لانستسيغه لأن أداته الشعرية تفقد طاقتها الكهربائية عند كل نقل إلى لغة أخرى) فلم يعرض لنا إلا الأرستقراطية، وكذلك عرض لنا تولستوي الإنسان الفلاح التقليدي، ومخلوقات العالم القديم المبتور الذي ولى عهده. وكان هو وحده الذي ألهب الروح بالتبشير بإمكانات جديدة، وهو وحده الذي أشعل عبقرية هذه الأمة الجديدة. ولقد شعرنا في حرب (١٩١٤ ـ ١٩١٨) بالذات أن كل ما كنا نعرفه عن روسيا لم نعرفه إلا عن طريقه، وأنه أتاح لنا أن نحس بهذا البلد المعادي أيضاً على أنه بلد أخ لنا في الروح.

غير أن ما هو أعمق وأكثر أهمية من هذا التوسيع الحضاري للمعرفة العالمية فيما يتصل بفكرة روسيا (لأن هذه الفكرة ربما كان من الممكن أن يصل إليها بوشكين، لو لم تخترق صدره رصاصة المبارزة في عامه السابع والثلاثين) هو ذلك التوسيع الهائل لمعرفتنا الروحية بأنفسنا، تلك المعرفة التي لا مثيل لها في الأدب. فدوستويفسكي سيكولوجيُّ السيكولوجيين، يجتذبه عمق القلب البشري بصورة سحرية، واللاشعور والعقل الباطن، وكل ما لايسبر غوره من الجوانب التي تمثل عالمه الحقيقي. ولم نتعلم منذ عهد شكسبير قدراً كهذا من سر الشعور وقوانين تشابكه السحرية، وهو يحدثنا عن عالم الروح السفلي مثل أوديسويس، الوحيد الذي يعود من العالم السفلي، من العالم الكامن تحت الأرض ذلك لأنه كان، مثل أوديسويس، يصحبه رب وشيطان. ولايكاد مرضه يدعه يتنفس في هذا الجو المتقلب بين الصقيع والنار، جو

الخلو من الحياة وجو الامتلاء بها إلى درجة الإفراط، إذ ينهض به إلى أعالي الشعور التي لا يبلغها الإنسان الذاتي العادي، ويهوي به إلى حالات الخوف والفزع التي تقع خارج الحياة. وكما ترى حيوانات الليل في الظلام فهو يرى في حالات الغسق رؤية أوضح مما يرى الآخرون في النهار المشرق. وقد كشف عن وجه الجنون عن كثب، وسار بخطوات واثقة على ذرا الشعور كالسائر في نومه، سار على تلك الذُرا التي تُفقِد الأيقاظ والعارفين وعيهم ورشدهم. لقد توغل دوستوييفسكي في عالم اللاشعور السفلي توغلاً أعمق مما فعل الأطباء والقانونيون وعلماء الجريمة والأطباء النفسانيون. وكل ما كشف عنه العلم فيما بعد وسماه بأسمائه، وما نحته بالتجاريب من الخبرة الميتة كما تقشر الأشياء بالمبضع، وكل الظواهر التلباثية والهيستيرية والهلوسية والشاذة، كل هذا وصفه بصورة مسبقة معتمداً على تلك المقدرة الصوفية القائمة على المشاركة في المعرفة والمعاناة النبوّيتَيْن. وقد اقتفى آثار الظواهر النفسية إلى حافة الجنون (الخروج عن حدود العقل) وإلى حافة الجريمة (الخروج عن حدود الشعور) وقطع بذلك مسافات لاتنتهي من الأرض النفسية الجديدة. وبه تقلب الصفحة الأخيرة في كتاب علم قديم. ذلك أن دوستوييفسكي يفتتح في الفن علمَ نفسٍ جديداً.

إنه علم نفس جديد: لأن علم النفس أيضاً له طرقه، وللفن أيضاً، ذلك الذي يبدو أولَ وهلة وحدة لا نهاية لها عبر العصور، قوانينه الجديدة أبداً.. وهنا أيضاً توجد تحولات في المعرفة، خطوات تقدم في المعرفة عن طريق انحلال وتحديد جديدين أبداً، وكما قلل علم الكيمياء بالتجاريب عدد العناصر الأولية التي لاتقبل الانقسام كما يبدو على نحو مطرد

الزيادة، ومازال يحلل التركيبات إلى عناصر بسيطة كما يبدو، فإن علم النفس يحلل وحدة الشعور إلى عدد لا نهاية له من الدوافع والدوافع المضادة بعملية تفريق وتمييز تتقدم باطراد. وعلى الرغم من كل عبقرية متنبئة عند بعض الأفراد من البشر فإن هناك خطأً فاصلاً بين علم النفس القديم والجديد لاتخطئه العين، فمن هوميروبعده بمدى بعيد إلى شكسبير لايوجد في الواقع إلا علم النفس الذي يلتزم الخط الواحد. فالإنسان مازال معادلة، صفة متجسدة في لحم وعظم: فأوديسويس ماكر، وأخيل شجاع، وأجاكس غضوب، ونسطور حكيم... وكل قرار أو فعل يصدر عن هؤلاء الناس يقع بصورة واضحة وصريحة في مرمى إرادتهم. وحتى شكسبير أديب فترة التحول بين الفن القديم والجديد يرسم شخصياته على نحو تسيطر به دائماً صفة غالبة على إيقاع كيانهم القائم على التصارع. ولكنه هو بالذات هو الذي يبعث بالإنسان الأول من العصر الوسيط الروحي إلى عالمنا الجديد. ففي روايته هاملت يبدع أول طبيعة تنطوي على الإشكال وهي جو الإنسان الحديث المتميز. فهنا تتحطم الإرادة أول مرة بالمعنى الوارد في علم النفس الجديد بفعل العوائق، وهنا تقوم أول مرة مرآة ملاحظة الذات في الروح نفسها ويصاغ الإنسان العارف لذاته، الذي يعيش حياةً مزدوجة، في الخارج وفي الداخل معاً، مفكراً في سلوكه، محققاً ذاته في تفكيره. هنا يعيش الإنسان أول مرة حياته كما نشعر بها، كما نشعر بها نحن الذين نعيش في الحاضر، مستخرجاً إياها بالطبع من غسق الوعي: فهو مازال، وهو أمير الدانمرك محوطاً بنسيج من المستلزمات يفرضها عالم خرافي، ومازالت المشروبات السحرية والأرواح تفعل فعلها في عقله المضطرب

بدلاً من مجرد الجنون والحدس. ومع ذلك فإن حادثة مضاعفة الشعور النفسية الهائلة تصل هنا إلى اكتمالها. وتُكْتَشَف قارة الروح الجديدة وتغدو أمام الباحثين المقبلين سبيلاً مفتوحة. فالإنسان الرومنسي عند بايرون وجوته وشيلي وتشيلدهارولد وفيرتر يشجع باضطرابه التحلل الكيميائي للأحاسيس إذ يحس بالتناقض العاطفي الحاد بين كيانه وبين العالم الفطري، في تقابل أبدي. وتقدم العلوم الدقيقة في تلك الفترة بعض المعارف المتفرقة القيمة. ثم يأتي ستاندال. وهذا يعرف أكثر من كل أسلافه كيفية التشكل البللوري (الكريستالي) للمشاعر. وما يكمن في الأحاسيس من معان كثيرة وقدرة على القول. وهو يدرك الصراع الداخلي القائم حول كل قرار من قراراتها. غير أن الخمول الروحي في عبقريته والكسل التسكعي في شخصيته لايتيحان له بعدُ أن يكشف عما في اللاشعور من حركية (دينامية).

وكان دوستويفسكي، المحطم الكبير للوحدة، المؤمن الأبدي بالثنائية، هو أول من تغلغل إلى السر واقتحمه، فهو وحده، ولا أحد غيره، يبدع التحليل الكامل للشعور. وعند دوستويفسكي تتمزق وحدة الشعور متحولة إلى كتلة وكأنما أنشئت لشخصياته روح أخرى تختلف عن روح كل من سبقه. وتبدو أجرأ التحليلات النفسية عند كل الأدباء من قبلِه سطحية على نحو ما إلى جانب تحليلاته القائمة على التمييز المرهف الدقيق، إنها تبدو بأثرها مثل كتاب لتعليم هندسة الكهرباء يبلغ عمره ثلاثين عاماً وقد أشير فيه إلى الأسس المبدئية فحسب، ولم يجر بعدُ إدراك الشيء الجوهري ولو إدراكاً حدسياً. ولايوجد في مجاله النفسي شيء يعد شعوراً بسيطاً، عنصراً لاينقسم. فكل شيء مزيج

مختلط، صورة انتقالية، صورة عابرة، تمثل انتقالاً بين صورتين. ويترنح الإحساس ويتذبذب متحولاً إلى فعل في قلب واختلاط لاينتهيان، وثمة تناوب ذو سرعة جنونية بين الإرادة والحقيقة يهز المشاعر هزاً عنيفاً ويخلط بعضها ببعض. ويظن المرء دائماً أنه قد وصل إلى قاع أخير لأحد القرارات أو إحدى الرغبات، ولكن سياق الأحداث يشير المرة تلو الأخرى إلى قاع آخر بعده، فالكراهية والحب والتهتك والضعف والغرور والكبرياء وحب السيطرة والخضوع والخشوع، كل الدوافع يتشابك بعضها ببعض في تحولات أبدية. فالنفس متاهة، عَماءٌ مقدس، في عمل دوستوييفسكي. ويوجد عنده سكيرون من شوقهم إلى النقاء، مجرمون من رغبتهم في الندم، مغتصبو فتيات في تمجيدهم للبراءة، مفترون على الله من حاجتهم إلى الدين. وعندما تستبد الرغبة بشخصياته فإنما تفعل هذه الشخصيات ذلك أملاً في الصدّ والإعراض كما تفعله أملاً في الإشباع. فالعناد عندها إذا كشفناه كل الكشف لم يكن شيئاً آخر سوى خجل مكتوم، والحب عندها كراهية متضائلة منكمشة، والكراهية عندها حب مكتوم. والنقيض ينتج النقيض. ويوجد عنده متهتكون عن رغبة في معاناة الألم وكذلك معذبون لأنفسهم عن رغبة في المتعة.

وتدور زوبعة إرادتهم في مدار جنوني. فهم يستمتعون في الرغبة ذاتها باللذة، ويستمتعون في اللذة ذاتها بالاشمئزاز، وفي الفعلة يستمتعون بالندم، وفي الندم يستمتعون من جديد بالفعلة إذ يعودون بشعورهم إلى الوراء. ويوجد عندهم ما يشبه المستوى الأعلى والمستوى الأدنى، أي مضاعفة للأحاسيس. فأفعال أيديهم ليست أفعال قلوبهم، ولغة قلوبهم ليست لغة شفاههم أيضاً. وكل شعور على حدة يعد

انقساماً وتعداداً وينطوي على معان كثيرة. ولن يتمكن أحد من العثور على وحدة للشعور عند دوستوييفسكي أو اصطياد إنسان في شبكة مفهوم لغوي فنحن نسمي فيدور كرامازوف متهتكاً: ويبدو أن هذا المفهوم يستغرقه ولكن أليس زفيد ريجايلوف أيضاً متهتكاً ومعه ذلك الطالب الذي لا اسم له في رواية "الصائرين"، ومع ذلك فيا له من عالم يقوم بينهم وبين مشاعرهم! فالتهتك عند زفيد ريجايلوف مجون بارد لا روح فيه، فهو الرجل الذي يضع الخطط الفنية ويقدرها في تبذله، أما تهتك كرامازوف فهو حب الحياة، مجون مدفوع به إلى حدود تدنيس النفس، دافع عميق يدفعه إلى أن يزج بنفسه في أحط ما في الحياة، لا لشيء إلاّ لأن فن الحياة أن يستمتع المرء أيضاً بأدنى ما فيها، بحثالتها، وَجْداً منه بالحيوية. أما ذاك أي زفيد ريجايلوف، فهو متهتك عن نقص في الشعور، والآخر عن فيض في الشعور، وما يعد عند هذا انفعالاً مرضياً للفكر يعد عند ذاك التهاباً مزمناً. وكذلك يعد زفيد ريجايلوف إنسان المجون الوسط الذي يمارس "الخطيئات الصغيرة" بدلاً من الخطايا، إنه حيوان صغير قذر، حشرة من حشرات الحواس. وكذلك يعد ذلك الطالب غير المسمى في رواية "الصائرين" شذوذاً للخبث الفكري متجهاً اتجاهاً جنسياً. ويرى المرء أن عوالم من الشعور تقوم بين هؤلاء البشر الذين كان من الممكن أن يلخصهم مفهوم واحد، وكما يتمايز التهتك ويتباين هنا وينحل إلى جذوره الخفية وعوامله المُشَكِّلة له، فإن كل شعور عند دوستوييفسكي وكل دافع يعود دائماً إلى العمق الأخير، إلى أصل كل تدفق للطاقة، إلى ذلك التضاد الأخير بين الأنا والعالم، بين إثبات الذات والتضحية بها. بين الكبرياء والخضوع، بين

التبذير والتوفير، بين التفرق والاجتماع، بين القوة الجاذبة والقوة النابذة، بين تصعيد الذات، أو إفناء الذات، بين الأنا والله. وفي وسع المرء أن يسمي الأزواج المتضادة وفقاً لما تقتضيه اللحظة الراهنة، فهي دائماً مشاعر أصيلة، مشاعر أخيرة في ذلك العالم القائم بين الفكر والجسد. ولم نعرف قبله أبداً مثل الذي عرفناه عن هذا التعداد الهائل في المشاعر وعن ازدحامها في نفوسنا.

غير أن أكثر ما يفاجئنا هو هذا الانحلال للمشاعر إلى حب عند دوستوييفسكي. فإن أعظم أعماله هو أنه مضى بالرواية، بل بالأدب كله، ذلك الأدب الذي كان يصب دائماً في هذا الشعور المركزي وحده، القائم بين الرجل والمرأة، من حيث هو الينبوع الأول لكل وجود، إلى مدى أعمق في الاتجاه السفلي وإلى مدى أعلى في الاتجاه العلوي، إلى المعارف الأخيرة. فالحب الذي هو عند أدباء آخرين الغاية النهائية للحياة والهدف القصصي للعمل الفني، ليس عنصراً أصيلاً عنده، بل هو مرحلة من مراحل الحياة فحسب. فعند الاخرين تدق ثانية الوئام المجيدة، ويأتي حل كل المنازعات في اللحظة التي تذوب فيها الروح والحواس، الجنس، والجنس بصورة كاملة في مشاعر سماوية. وفي الأساس الأخير عندهم، عند الأدباء الآخرين، يبدو الصراع الحيوي بدائياً إلى درجة مضحكة بالقياس إلى مثيله عند دوستوييفسكي. فالحب يمس الإنسان، عصاً سحرية من سحابة ربانية، سراً، بل هو السر الكبير، لايقبل التفسير والتأويل، هو سر الحياة الأخير. والمحب يحب: فهو سعيد إذا ما ظفر بالتي يرغب فيها، وهو تَعِس إذا لم يظفر بها. وكون الإنسان محبوباً هو جنة وسماؤها البشرية عند كل الأدباء. غير أن سماوات دوستوييفسكي

أكثر علواً. فالعناق عنده لايبلغ أن يكون اتحاداً، والانسجام لايبلغ أن يكون وحدة والحب عنده ليس حالةً من حالات السعادة، توازناً، بل هو نزاع سام جليل، ألم أكثر حدة يصدر عن الجرح الأبدي، وهو من أجل ذلك وثيقة معاناة، معاناة للحياة أقوى منها في اللحظات العادية. وعندما تتبادل شخصيات دوستويفسكي الحب لايقر لها قرار، بل الأمر على النقيض، فلا تهتز شخصياته أبداً بتأثير أي صراع يقوم في كيانها مثلما تهتز في اللحظة التي يتم فيها الإحساس بتبادل الحب، ذلك لأنها لاتسمح لنفسها بأن تغوص في فيض مشاعرها بل تحاول أن تصعّده. وهي لاتتوقف في هذه الثانية الأخيرة لكونها من أبناء صراعه الأصلاء. إنها تحتقر توازن اللحظة الراهنة الهادئ الرخيّ (الذي يتوق إليه الآخرون جميعاً من حيث كونه أجمل ضروب التوازن)، وتزدري أن يحب المحب والمحبوبة أحدهما الآخر بقوة متساوية، لأن هذا خليق أن يعد انسجاماً، نهاية، حداً، وهي لاتعيش إلا من أجل اللامحدود. ولاتريد شخصيات دوستويفسكي أن تُحب بمقدار ما تُحَب: إنها تريد دائماً أن تحب فحسب وتريد أن تكون الضحية، أن تكون الطرف الذي يعطي أكثر، أن تكون ذلك الذي يتلقى الأقل، ويصعّد بعضها بعضاً في مزايدة علنية للشعور إلى أن يصبح شبيهاً باللهاث والتنهد والكفاح والعذاب، ما بدأ لعبةً عذبة رقيقة. ويصبح الناس عنده سعداء في تحول يتسم بالسرعة الجنونية إذا ما تعرضوا للصد، أو السخرية، أو تعرضوا للاحتقار. ذلك لأنهم يكونون عندئذ أولئك الذين يعطون، يعطون بلا نهاية، ولايطالبون بشيء مقابل ذلك. ومن أجل ذلك تعد الكراهية عنده، عند أستاذ التناقضات، مشابهة للحب دائماً إلى مدىً بعيد، ويعد الحب مشابهاً

للكراهية دائماً إلى مدى بعيد. ولكن وحدة الشعور تنسف مرة أخرى، حتى في الفترات القصيرة، عندما يحب كلٌّ صاحبه بالتركيز نفسه، ذلك لأن شخصيات دوستوييفسكي لاتستطيع أبداً أن تحب كل منها الأخرى بالقوى المغلقة لحواسها وروحها في الوقت نفسه. إنها تحب بالحواس أو بالروح ولايكون الجسد والفكر عندها في حالة انسجام أبداً. ولينظر المرء إلى نسائه: إنهن جميعاً كمقدمات الكأس[1]، فهن يعشن في الوقت نفسه في عالمين من عوالم الشعور، إذ يخدمن الكأس المقدسة بروحهن ويحرقن أجسادهن في الوقت نفسه بألوان من التهتُّك في رياض أزهار تيتوريل[2]، وظاهرة الحب المزدوج، وهي من أعقد الظواهر عند الأدباء الآخرين، هي ظاهرة ترى في كل يوم، ظاهرة بدهية. فناستاسيا فيليبوفنا تحب ميشكين في كيانها الروحي، وهو الملاك الرقيق، وتحب في الوقت نفسه روجوشين عدوه بهوىً جنسي، وأمام باب الكنيسة تنتزع نفسها من الأمير إلى سرير الآخر، وترتد من مائدة السكير إلى مسيحها. فكأن روحها تتربع في الأعالي وتنظر مروَّعة إلى ما يفعل جسدها في الأسفل، وكأن جسدها ينام نوماً مغناطيسياً بينما تتجه روحها نحو الآخر في وَجْد. وكذلك شأن جروشِنْكا، فهي تحب وتكره في الوقت نفسه أوَّلَ من أغواها، تحب فتاها ديمتري حباً جامحاً، وتحب إليوشا حُبَّ الإجلال البعيد كل البعد عن الجسد. وأمُّ "الغلام" تحب زوجها الأول إقراراً بالجميل وشعوراً بالعبودية في الوقت نفسه، كما تحب فيرسيلوف حباً صادراً عن

(١) مقدمة الكأس امرأة قبيحة إلى درجة مريعة تقوم بتقديم الكأس المقدسة التي يقال إن دم السيد المسيح حفظ فيها في ملحمة بارتسفيال لفولفرام فون إيشِنْباخ ."المترجم"

(٢) تيتوريل هو ملك الكأس المقدسة الأول في رواية شعرية غير مكتملة لفولفرام فون إيشنباخ ."المترجم"

خضوع مصعَّد. وإن تحوُّلات المفهوم الذي يلخصه علماء النفس الآخرون متهورين باسم "الحب" لهي تحولات لاتنتهي ولاتقدر، كما كان أطباء العصور الغابرة يحشرون مجموعات كاملة من الأمراض في اسم واحد، بينما نتخذ نحن لها اليوم مئة اسم ومئة طريقة. فالحب يمكن أن يكون عند دوستويفسكي كراهية متحولة (ألكسندرا)، أو رثاء (دينا)، أو عناداً (روجوشين) أو نزعة حسية (فيدور كرامازوف)، أو قهراً للذات، ولكن شعوراً آخر، شعوراً أصيلاً يكمن دائما وراء الحب. ولايكون الحب عنده أبداً حباً أولياً لايتجزأ ولايفسر، ظاهرة أولى (Urphânomen)، معجزة: فهو يفسر الشعور العاطفي ويحلله دائماً. وإن هذه التغيرات لهي تغيرات لاتنتهي ولا حدود لها، وكل تغير يتماوج متداخلاً في كل الألوان، متجمداً في تحوله من البرد إلى الصقيع، ثم يعود إلى التوهج، على نحو لا نهاية له، ولا يمكن سبر غوره شأن تعقد الحياة، وأود أن أذكر بكاترين ايفانوفنا فحسب. فهي ترى ديمتري في حفلة راقصة ويقدم نفسه إليها، ويهينها، وهي تكرهه وينتقل فيذلها وهي تحبه في الحقيقة بل تحب الإذلال يلحق بها وهي تضحي بنفسها من أجله وتظن أنها تحبه، غير أنها لاتحب إلاّ تضحيتها بنفسها، وتحب موقفها الخاص المفتعل من الحب. وكلما بدا أنها تحبه أكثر من ذي قبل اشتدت كراهيتها له من جديد وهذه الكراهية تنطلق نحو حياته وتدمرها، وفي اللحظة التي تدمر فيها حياته حيث تتجلى تضحيتها كالأكذوبة، وتنتقم منها لإذلالها - تحبه من جديد! وإلى هذه الدرجة من التعقيد تصل علاقة الحب عند دوستويفسكي. فكيف يقارن هذا بالكتب التي تكون في الصفحة الأخيرة عندما يحب كل منهما الآخر ويكونان قد شقا طريقهما عبر كل

تقلبات الحياة حتى وجد كل منهما الآخر؟ وحيث ينتهي الآخرون تبدأ مآسي دوستويفسكي، ذلك لأنه لايريد الحب، ولا الوئام الفاتر بين الجنسين على أنه معنى العالم وانتصار العالم. بل يلتصق من جديد بالتقليد الكبير الذي كان في العصر القديم، حيث لم يكن معنى مصيره وعظمته يتمثلان في الظفر بامرأة بل في النجاح أمام العالم في مواجهة كل الآلام. وعنده يعود الإنسان إلى النهوض غير مصوِّبٍ بصره نحو السماء بل موجِّهاً جبهته المكشوفة نحو ربه. فالمأساة عنده أكبر من مأساة العلاقة بين جنس وجنس وبين رجل وامرأة.

وإذا عرف المرء الآن دوستوييفسكي بهذه الدرجة من عمق المعرفة، وبهذا الانحلال الكامل للإحساس تبين له أنه لايوجد عنده طريق يعود إلى ما مضى. فإذا أراد فنٌّ أن يكون حقيقياً لم يجز له منذ الآن أن ينصب أيقونات الشعور الصغيرة التي يحطمها، ولم يجز له أبداً أن يحجز الرواية ضمن الدوائر الصغيرة للمجتمع والمشاعر، ولا أن يحاول إحاطة برزخ الروح الخفي بالظلال، وهو ذلك البرزخ الذي يخترقه بالأضواء. ودوستوييفسكي هو أول من أعطانا حدس الإنسان الذي نحن أول من يمثله، خلافاً للماضي، إذ نحن أشد إرهافاً في الشعور، لأننا مشحونون بمعرفة أكثر من كل من سبقنا. ولايستطيع أحد أن يقدر إلى أي مدى أصبحنا نحن أكثر شبهاً بالإنسان الذي رسمه دوستوييفسكي خلال العقود التي انصرمت منذ ظهور كتبه. وكم من التنبّؤات يتحقق من حدسه في دمنا وفي فكرنا. وربما كانت البلاد الجديدة التي كان أول من وطِئها هي بلادنا، وربما كانت الحدود التي تخطاها هي وطننا الآمن.

ولقد كشف لنا بصورة تنبئية عن شيء لا متناه من حقيقتنا الأخيرة

التي نعيشها الآن. وقد وضع لعمق الإنسان مقياساً جديداً: فلم يعرف أحد من الفنانين قبله مثلما عرف هو عن سرّ الروح الخالدة. ولكن من العجيب أنه بمقدار ما وسَّع معرفتنا بأنفسنا جعلنا نستحضر أبداً الشعور السامي الكامن في التواضع والإحساس بالحياة على أنها شيء شيطاني. أما أننا أصبحنا أكثر وعياً عن طريقه، فذلك ما لم يجعلنا أكثر حرية بل جعلنا أكثر ارتباطاً. فكما أن الإنسان الحديث يستخف بجبروت ظاهرة البرق أكثر مما كانت تفعل الأجيال السابقة منذ أن عرفه ظاهرة كهربائية وتوتراً وتفريغاً للشحنة الكامنة في الجو، وسمّاه بهذه الأسماء، فإن معرفتنا المتقدمة بالآلية النفسية في الإنسان لاتقلّل من تقديرنا للبشرية واحترامنا لها. ودوستويفسكي بالذات، ذلك الذي عرض لنا كل تفاصيل النفس، عَرْض العارف الخبير، هذا المحلل الكبير، هذا المشرح للشعور، يقدِّم في الوقت نفسه شعوراً بالعالم أعمق وأكثر عالميةً وشمولاً من كل أدباء عصرنا. ودوستويفسكي الذي عرف الإنسان بعمق لم يكن لأحد قبله، كان يحس رهبةً وخشوعاً أمام ذلك الذي لايدرك والذي يصوغه، أمام الكائن الرباني، أمام الله.

العذاب الرباني

لقد عذبني الله طوال حياتي كلها

دوستويفسكي

"هل يوجد إله أم لا؟ بهذا يصدم إيفان كرامازوف في ذلك الحوار الرهيب صنوه، الشيطان. ويبتسم المغوي. ولايستعجل في الإجابة وفي تلقي أثقل سؤال من إنسان معذب. والآن يلح ايفان في جنونه الرباني على الشيطان"بعناد ينطوي على الغضب" قائلاً إنه ينبغي له، بل يجب عليه، أن يقدِّم الجواب في هذه المسألة من مسائل الوجود التي هي أهم المسائل. ولكن الشيطان لايزيد تبرُّمه وضيقه إلا اشتعالاً، فيجيب اليائس قائلاً: "لست أدري"، ويدع سؤاله عن الله من دون جواب، ويترك له العذاب الرباني لا لشيء إلا ليعذب الإنسان.

وكل شخصيات دوستويفسكي، وليس هو نفسه الأخير بينها، يكمن فيها هذا الشيطان الذي يطرح السؤال عن الله ولايجيب عنه. وقد أعطيت الشخصيات جميعاً ذلك "القلب الأعلى" القادر على تعذيب نفسه بهذه الأسئلة المضنية. ويصدم ستافروجين، وهو رجل آخر، شيطان مُتَحَوِّل إلى إنسان، بصورة مفاجئة، شاتوف المتواضع بغضب قائلاً: "هل تؤمن بالله؟"

ويطعنه بالسؤال طعنة قاتلة في قلبه وكأنه يطعنه بفولاذ محمي. ويعود شاتوف مترنحاً، ويرتعد ويشحب، ذلك لأن أكثر الناس استقامة بالذات هم الذين يرتعدون أمام هذا الاعتراف الأخير (وهو؟ ما أكثر ما كان يرتجف بنفسه في مخاوف قدسية). ولاينطق معبِّراً عن ملاذه متلعثماً، من شفتين شاحبتين إلا عندما يلح عليه ستافروجين إلحاحاً مطرد الزيادة فيقول: "أنا أؤمن بروسيا" ومن أجل روسيا وحدها يؤمن بالله.

هذا الإله الخفيّ هو مشكلة كل أعمال دوستوييفسكي. إنه الإله فينا، الإلهُ خارج ذواتنا وبعثُه. وهذا السؤال عن الله وعن الخلود هو عند دوستوييفسكي، من حيث كونه روسياً أصيلاً، وأعظم روسيّ وآصَل روسي علّمه هذا الشعب المؤلف من الملايين العديدة، حسب تحديده الخاص، "أهم ما في الحياة". ولايستطيع أحد من شخصياته أن يتهرب من السؤال: فهذا السؤال ينمو مع شخصياته ظلاً لأفعالها فيسبقها حيناً ويظل وراء ظهرها حيناً آخر في صورة ندم. وهي لاتستطيع أن تهرب منه، والوحيد الذي يحاول أن يجيب عنه بالنفي، هذا المعذب الرهيب من معذبي الفكر، كيريللوف، في رواية "الشياطين" يضطر إلى قتل نفسه، ليقتل السؤال عن الله ـ ويبرهن بذلك، على نحو أكثر عاطفية من الآخرين، على وجوده وانعدام المَهْرَبِ منه. وليُنظر المرء في أحاديثه، كيف يريد الناس أن يتجنبوا الحديث عنه، وكيف يتفادونه ويتقونه: فهم يودون دائماً أن يظلوا في الحديث المبتذل، في "لغو"[1] الرواية الانكليزية. إنهم يتحدثون عن الرق وعن النساء وعن العذراء السكستونية، وعن أوروبا، ولكن الجاذبية اللانهائية الكامنة في السؤال

---

(١) Small talk.

عن الله تتعلق بكل موضوع وتجره آخر الأمر جراً سحرياً إلى قاعها السحيق. وكل مناقشة عند دوستوييفسكي تنتهي بالفكرة الروسية أو بالفكرة الإلهية ـ ونحن نرى أن هاتين الفكرتين تمثلان عنده شيئاً واحداً. فالروس، وهم شخصياته، لايستطيعون أن يتوقفوا، لا في مشاعرهم ولا في أفكارهم، وهم يضطرون على نحو لا مفر منه إلى الانتقال من العملي والواقعي إلى المجرد، من النهائي إلى اللانهائي، إلى النهاية دائماً. ونهاية كل الأسئلة هي السؤال عن الله. إنه الزوبعة الداخلية التي تختطف أفكارهم وتدور بها في مدارها فلا تجد منقذاً، وهو الشظية المتقيِّحة في لحمهم التي تملأ نفوسهم بالحمى.

بالحمى، لأن الرب ـ عند دوستوييفسكي ـ هو مبدأ كل اضطراب، لأنه، من حيث هو الأب الأول للتناقضات، يمثل النَّعَم واللاَّ في وقت واحد. وهو ليس ذلك السابح الرقيق فوق السحب، جلالاً مرئياً في غبطة ونعيم، كما يُرى في صور أساتذة الرسم القدماء ـ فرب دوستوييفسكي هو الشرارة المنبثقة بين قطبي التناقضات الأولى الكهربائيين، وهو ليس بالكائن وإنما هو حالة، حالة توتر. إنه كَبَشَرِه، مثل الإنسان، إله لايكتفي، ولاينال منه جهد، ولاتستغرقه فكرة ولاترضيه تضحية أو استسلام، إنه ذلك الذي لايمكن الوصول إليه أبداً، إنه عذاب كل ألوان العذاب، ومن أجل ذلك تنطلق صرخة كيريللوف من قلب صدر دوستوييفسكي: "لقد عذبني الله طوال حياتي".

ذلك هو سر دوستوييفسكي: فهو يحتاج إلى الله ولايجده مع ذلك. وفي بعض الأحيان يحسب أنه أصبح ينتمي إليه، وسرعان ما يتملكه وَجْدُه وإذا بحاجته إلى النفي تجره نحو الأرض من جديد. ولم يعرف أحد

مثلُه الحاجةَ إلى الله. ويقول ذات مرة إن الله عندي ضروري لأنه الكائن الوحيد الذي يستطيع المرء أن يحبه دائماً، ويقول في مرة أخرى: "لايوجد خوف عند الإنسان أكثر استمراراً وأكثر تعذيباً من العثور على شيء يستطيع أن ينحني أمامه" ويعاني من هذا العذاب الرباني ستين عاماً ويحب الله مثلما يحب كل ألَم من آلامه. يحبه أكثر من كل شيء لأنه أكثر الآلام كلها خلوداً، ولأن حب المعاناة للألم يمثل أعمق فكرة في وجوده. ويظل ستين عاماً يناضل في سبيله ويتلمَّظ متعطشاً إلى الإيمان "كالعشب الجاف". فالممزق أبداً يحتاج إلى وحدة، والملاحق أبداً إلى راحة، والطريد أبداً عبر كل السرعات التي يتخذها نهر العاطفة، ذلك الذي يفني نفسه في التدفق، يحتاج إلى المخرج، إلى الهدوء، إلى البحر، وهكذا يحلم به وسيلة للتسكين ولكنه لايجده إلاّ ناراً. ويود لو كان هو نفسه بالغ الضآلة، مثل أولئك المتبلّدي الفكر تماماً ليتمكن من النفاذ إليه، ويود لو يستطيع أن يؤمن إيمان العامة، إيماناً مثل إيمان "زوجة التاجر التي تزن عشرة بودات[1]" ويود لو يتنازل عن أن يكون الواعي، وأعلم الناس ليغدو المؤمن، ويدعو مثل فيرلين قائلاً: "ربِّ امنحني البساطة" إنه يريد إحراق الدماغ في أتون الشعور، والاندفاع في تيار السكينة الربانية، والفتور الشبيه بفتور الأنعام، ذلك هو حلمه. وما أكثر ما يمد ذراعيه نحوه، وتتولاه حُمّيا السُعار ويصرخ، ويرمي سهام المنطق جانباً ليلمسه، ويحفر له أكثر أشراك الثعالب البرهانية خطراً، وتنطلق عاطفته نحو الأعلى مثل سهم لتصيبه، ويعدُّ حبه تعطشاً إلى الله، "عاطفة تكاد تكون غير مهذبة"، نوبةً، فيضاً من الشعور.

---

(١) البود Pud وحدة وزن روسية قديمة تعادل ١٦,٣٨كغ ."المترجم"

ولكن أتُراه مؤمناً لأنه يريد أن يؤمن بهذه الدرجة من الحماسة؟ وهل كان دوستوييفسكي، وهو نفسه أبلغ مدافع عن العقيدة الصحيحة (Pra-voslavie) مؤمناً، شاعراً مسيحياً (Poeta Christianissimus)؟ إنْ هي إلا ثوانٍ بلاشك، ثم تنبعث اختلاجته مندفعة في اللانهائي، وعندئذ يتشنَّج متحداً في الله، وعند ذلك يمسك في يديه بالانسجام، العاجز أرضياً، وعندئذ ينبعث، وهو المصلوب على صليب صراعه، في السماوات الفذة. ولكنْ ثمة شيءٌ ما يظلُّ أيضاً متيقظاً فيه ولاينصهر في أتون الروح. وبينما يبدو منحلاً كل الانحلال، بينما يبدو سِكْراً ينتمي إلى ما فوق هذه الأرض تماماً، يظل ذلك الفكر التحليلي القاسي يتربص به في سوء ظن ويحدد أبعاد البحر الذي يريد أن يغوص فيه. وكذلك يحدث في المشكلة الربانية الصِّدْع الذي لايلتئم، ذلك الصدع الفطري في كلٍّ منا، والذي لم يفتحه حتى الآن كائن أرضي إلى مثل هذا الاتساع في الهوة مثل دوستوييفسكي. إنه أكثر الناس إيماناً وهو أشدهم إلحاداً في نَفْسٍ واحدة، وقد عرض في شخصياته أكثر الإمكانات تطرفاً بين حَدَّيْن متناهيين، مقنعاً بها بصورة متساوية (من دون أن يقنع نفسه، ومن دون أن يتخذ هو قراراً حاسماً، صور الخضوع، والاستسلام، والانحلال في الله مثل هباء، وعرض من ناحية أخرى الحد الأقصى الأكثر رهبة وهو أن يتحول بنفسه إلى إله في الوقت نفسه، وهما حدّان خليقان أن يكونا سخفاً يندفع به المرء إلى الانتحار" وقلبه حاضر في كليهما، في عبد الله وفي الكافر بالله، في إليوشا وفي إيفان كرامازوف. وهو لايتخذ قراراً فاصلاً في المجمع الدائم القائم في أعماله الفنية، فهو يظل بين المؤمنين والهراطقة. ويعدُّ إيمانه تياراً متناوباً نارياً بين الإيجاب والنفي، بين كلا

قطبي العالم. فأمام الله أيضاً يظل دوستويفسكي المنبوذ الكبير الذي تنبذه الوحدة.

وهكذا يظل مثل سيزيف، يدحرج الحجر أبداً نحو ذروة المعرفة التي تفلت من يديه المرة تلو المرة. إنه الإنسان الذي يجتهد أبداً في سعيه إلى الله الذي لايصل إليه أبداً. ولكن أتراني لست مخطئاً: أوَ ليس دوستويفسكي عند الناس الداعي الكبير إلى الإيمان؟ أوَ ليسَ يسري في تضاعيف أعماله النشيد الكبير المجلْجِل إلى الله؟ أفَلا تشهد كل كتاباته السياسية وكتاباته الأدبية شهادة واضحة جلية لاتقبل الجدل ولا الريب، بضرورة الله، بوجوده، أوَ لاتملي كتاباته الإيمان الصحيح، أو لاتندد بالإلحاد على أنه أفظع الجرائم، ولكن لاينبغي هنا أن يُخْلَط بين الإرادة والحقيقة، بين الإيمان ومقتضيات الإيمان أو شروطه. فدوستويفسكي، شاعر التحوّل الأبدي، هذا التناقض المتجسد، يدعو إلى الإيمان من حيث كونه ضرورة، يدعو إليه الآخرين دعوة أكثر اندفاعاً وحماسة على حين لايؤمن هو نفسه (بمعنى الإيمان الدائم، الواثق الساكن، القائم على التوكل، الذي يصوغ "الحماسة المصفَّاة" على أنها أسمى الواجبات). ومن سيبيريا يكتب إلى زوجته قائلاً: "إني أود أن أقول لك عن نفسي إنني ابن هذا العصر، ابن الإلحاد والشك، ويبدو أن من المحتمل، بل إني لاأعلم علم اليقين، أنني سأظل كذلك إلى نهاية الحياة. ما أكثر ما عذبني ويعذبني، أنا أيضاً، عذاباً مروِّعاً، الشوق إلى الإيمان الذي يزداد قوة كلما ازدادت البراهين المناقضة" ولم يقل ذلك أوضح مما قاله هنا أبداً: فهو يتوق إلى الإيمان بسبب فقدان الإيمان. وهنا تتجلى إحدى عمليات إعادة التقويم السامية عند دوستويفسكي: فلأنه لايؤمن

ويعرف عذاب هذا الإلحاد، ولأنه يحب العذاب دائماً لنفسه فحسب، كما يعبر عن ذلك بكلماته ويشعر بالرثاء والشفقة تجاه الآخرين - من أجل ذلك يدعو الآخرين إلى الإيمان بالله الذي لايؤمن هو نفسه به - فدوستويفسكي المعذَّب بالله يريد بشرية تنعم بالله، ودوستويفسكي الفاقد لإيمانه بصورة مؤلمة يريد المؤمنين في سعادة. وهو يدعو الشعب إلى العقيدة القديمة، مصلوباً على صليب المادة، وهو يقهر معرفته لأنه يعلم أنها تتمزق وتحترق، ويدعو إلى ما يهب السعادة، إلى إيمان الفلاحين الصارم المقيد بالنصوص. وهو، ذلك الذي "لايملك حبة خردل من إيمان"، والذي تمرَّد على الله، وعبَّر، كما قال هو نفسه في فخر، "عن الإلحاد بقوة لم يعبر بها عنه أحد في أوروبا" وهو يطالب بالخضوع لرجال الدين الروسي. ولحماية البشر من العذاب الرباني الذي يعانيه في جسده كما لم يعانه أحد، يبشر بالحب الرباني. ذلك لأنه يعلم: "أن التذبذب، واضطراب العقيدة يمثلان عند إنسان ذي ضمير، عذاباً يبلغ من هوله أن يفضل المرء شنق نفسه" ولم يجد هو نفسه مهرباً من هذا العذاب، وقد احتمل عبء الشك على ظهره بحكم كونه معذباً، غير أنه يريد أن يجنب البشرية التي يحبها حباً لا نهاية له، هذا العذاب. وهكذا يلفق أكذوبة الإيمان المتواضعة بدلاً من أن يعلق صحة معرفته في كبرياء. وهو يحوِّل المشكلة الدينية إلى المجال القوي الذي يمنحه تعصب الدين. ويجيب مثل أكثر عبيده ولاء عن سؤال: "هل تؤمن بالله؟" بأكثر مذاهب حياته استقامة: "أنا أؤمن بروسيا".

ذلك لأن روسيا هي مهربه وملاذه وإنقاذه (وهنا لاتعود كلمته صراعاً، بل تغدو هنا عقيدة، لقد كتم الله نفسه عنه: وهكذا يتخذ

مسيحاً لنفسه ليكون وسيطاً بينه وبين الضمير نفسه، وهذا المسيح هو المبشر الجديد ببشرية جديدة، إنه المسيح الروسي. ومن الواقع، من الزمان، يهوي بحاجته الهائلة إلى الإيمان نحو شيء غير محدد ـ ذلك لأن هذا الذي لايخضع للحدود والمقاييس لايستطيع أن يستسلم كل الاستسلام إلا لغير المحدد، لما لا حدود له ـ إلى الفكرة الهائلة المتمثلة في روسيا، إلى هذه الكلمة التي يملؤها بكل جموح إيمانه. إنه يوحنا آخر يبشر بهذا المسيح الجديد من دون أن تسبق له رؤيته. ولكنه يتحدث باسمه، باسم روسيا إلى العالم.

وكتاباته هذه المبشرة بالمسيح المنتظر ـ وهي المقالات السياسية وبعض الطفرات في رواية الإخوة كرامازوف ـ غامضة، وتبرز منها جبهة المسيح الجديدة هذه بصورة مختلطة، تبرز فكرة الخلاص والوئام الشامل الجديدة، إنه محيا بيزنطي ذو ملامح حادة وتجاعيد صارمة. وتحملق فينا عيون غريبة ثاقبة وكأنها تُطلُّ من الأيقونات القديمة المسودة من الدخان، فيها حُمَيّا داخلية، حميا لاتنتهي ولكن فيها أيضاً كراهية وقسوة. ويبدو دوستوييفسكي نفسه رهيباً عندما يبشرنا نحن الأوروبيين برسالة الخلاص هذه الروسية وكأننا ضائعون، ويتجلى لنا السياسي، المتعصب الديني، راهباً ماكراً، متعصباً، ينتمي إلى العصور الوسطى وفي يده الصليب البيزنطي كالسوط. وهو يبشر بتعاليمه مثل إنسان ذاهل فاقد الحس والوعي (Delirant)، مثل إنسان يعاني من تشنجات صوفية، لا في وعظ لين، ويفرغ شحنته العاطفية الجامحة في اندفاعات غضب شيطاني. ويضرب كل اعتراض بالهراوات وهو يقتحم منبر العصر محموماً، متمنطقاً بالكبرياء متأججاً بالكراهية، ويقفز الزبد على فمه

ويرمي بالرُقْية فوق عالمنا بيدين مرتعدتين. ويُغير على مقدسات الحضارة الأوروبية مثل عدو للتماثيل مُحَطِّم للأيقونات مجنون. ويدوس كل شيء وهو المصاب بالتوحش ليشق الطريق مثلنا إلى مسيحه الجديد، المسيح الروسي. ويصل نفاد صبره الموسكوفي إلى درجة الفكاهة الجنونية. فأوروبا ما هي؟ مقبرة قد يكون فيها مقابر ثمينة ولكنها الآن منتنة من العفن ما عادت تصلح حتى لتكون سماداً للبذرة الجديدة. فهذه البذرة لاتزدهر إلاّ من التراب الروسي وحده. أما الفرنسيون فمتبجِّحون فارغون، وأما الألمان فشعب منحط من صانعي القديد، وأما الانكليز فقوم يهتمون بسخافات العقلانية. وأما اليهود فكبرياء منتنة، والكاثوليكية تعاليم شيطانية، سخرية من المسيح، والبروتستانتية إيمان عقلاني بالدولة، كل شيء صور ساخرة من الإيمان الوحيد الحقيقي بالله: ألا وهو الكنيسة الروسية. فالبابا هو الشيطان ذو التاج الفارسي، ومدننا هي بابل، المومس الكبيرة في سَفْر الرؤيا، وعِلْمُنا سرابٌ ينطوي على الغرور، وديموقراطيتنا خلاصة رقيقة للأدمغة الرخوة، والثورة مسرحية دُمى مائعة للمجانين والمحمولين على الجنون، واللاعنف ثرثرة عجائز فارغة، وكلّ أفكار أوروبا باقة زهر ذاوية ذابلة تصلح لأن يلقي بها في المزبلة.

والفكرة الروسية وحدها هي الحقة، وهي وحدها العظيمة، وهي وحدها الصحيحة. وفي سرعة قاتلة يمضي ذلك المبالغ المجنون في عاصفته، وهو يطرح كل اعتراض أرضاً بخنجره إذ يقول: "نحن نفهمكم غير أنكم لاتفهموننا" وتكاد تنهار كل مناقشة وهي تنزف دماً، ويقرر قائلاً:

"نحن الروس الذين نفهم كل شيء في روسيا، القيصر سوط الطغيان، والكاهن والفلاح، والعربة الروسية ذات الخيول الثلاثة والأيقونة، والأصح أنه كلما كانت روسيا معادية لأوروبا، آسيوية، مغولية، تترية، كان ذلك أدنى إلى الصواب من أن تكون محافظة، رجعية، متخلفة، مناوئة للفكر، بيزنطية. فما أكثر ما يعصف هنا هذا المُبالِغ الكبير! ويصرخ في حماسة قائلاً: "لنكن آسيويين، لنكن سرماتيين[1]، ولنغادر بطرسبرغ الأوروبية إلى موسكو ماضين في الطريق إلى سيبيريا، فروسيا الجديدة هي الرايخ الثالث" ولايتسامح هذا الراهب الذي ينتمي إلى العصور الوسطى، والذي سَكِر بالله، في مناقشات حول هذا. فليسقط العقل! فإن روسيا هي العقيدة التي يجب الإيمان بها من دون أخذٍ وردّ. "إن روسيا لاتُفهم بالعقل بل بالإيمان" ومن لم يخر على ركبتيه جاثياً أمامها فهو العدو، عدو المسيح: فلتُشَنَّ الحربُ الصليبية عليه! ويدوي صوته صارخاً في نفير الحرب. فيجب أن تُسْحَق بروسيا بالأقدام، ويجب أن يُنْتَزَع الهلال من آيا صوفيا بالقسطنطينية، ويجب إخضاع ألمانيا وإلحاق الهزيمة بانكلترا ـ فثمة نزعة استعمارية جنونية مضحكة تخفي كبرياءه في ثوب الرهبان: "Dieu le veut"، إنه فتح العالم كله لروسيا من أجل دولة الله.

وإذاً فروسيا هي المسيح، المخلِّص الجديد، ونحن الوثنيون. وما من شيء ينقذنا نحن المتردّين في الخطيئة من مطهر ذنبنا: لقد ارتكبنا الخطيئة الموروثة وهي أننا لسنا روساً، وليس لعالمنا مجال في هذا الرايخ الثالث الجديد، فيجب أولاً أن يزول عالمنا الأوروبي في الامبراطورية

---

(١) شعب فارس بدوي .

الروسية، في دولة الله الجديدة، وعند ذلك فحسب يمكن إنقاذه. ويقول بالنص الحرفي: "يجب على كل إنسان أن يصبح روسياً أولاً" وعندئذ فحسب يبدأ العالم الجديد. إن روسيا هي الشعب الحامل للفكرة الإلهية: وعليها أولاً أن تغزو الأرض بالسيف وعندئذ فحسب ستقول للبشرية "كلمتها الأخيرة". وهذه الكلمة الأخيرة هي عند دوستوييفسكي: الوئام (Versöhnung). وتتجلى العبقرية الروسية عنده في المقدرة على فهم كل شيء وحلّ كل التناقضات. فالروسي هو الذي يفهم كل شيء وهو من أجل ذلك المتسامح بأسمى معاني التسامح. وستكون دولته، دولة المستقبل، هي الكنيسة، صورة الجماعة الأخوية، والتغلغل والغزو بدلاً من التبعية. وعندما يقول: "سنكون أول من يبشّر العالم لأننا لن نبتغي بلوغ الازدهار الخاص بنا باضطهاد الشخصية والقوميات الأجنبية بل سنحاول على النقيض من ذلك بلوغ هذا في التطور الحر المستقل إلى أبعد مدى لكل الأمم وفي الاتحاد الأخوي". يبدو هذا تمهيداً لأحداث هذه الحرب (التي غذيت إلى حد بعيد بأفكاره في بدايتها، كما غذيت بأفكار تولستوي في نهايتها) وسيرتفع النور الخالد على جبال الأورال وسيكون الشعب البسيط، لا الفكر العالم، ولا الحضارة الأوروبية بأسرارها المظلمة، هو الذي يطلق قوس الأرض المقيدة في عالمنا من عقالها، وسيحل الحب الفعال محل القوة، والشعور الإنساني الشامل محل صراع الشخصيات وسيأتي المسيح الجديد، المسيح الروسي بالوئام الشامل، بانحلال التناقضات وسيرعى النمر إلى جانب الحمل والوعل إلى جانب الأسد ـ وكم يرتعد صوت دوستوييفسكي عندما يتحدث عن الرايخ الثالث، عن روسيا الأرض كلها، وما أكثر ما يرتعد حتى في وجد

الإيمان، وما أروعه، وهو أعلم الناس بكل الحقائق، في حلمه الذي يبشر فيه بالمسيح المنتظر.

ذلك لأن دوستوييفسكي يحلم من خلال كلمة روسيا، ومن خلال فكرة روسيا، في هذا الحلم بالمسيح، بفكرة توفيق المتناقضات التي سعى إليها عبثاً في حياته، وفي الفن، وحتى في الله، طوال ستين عاماً. ولكن ما هذه الروسيا، أهي روسيا الواقعية أم الصوفية، السياسية أم النبوية؟ إنها كلاهما معاً كما هو الأمر دائماً عند دوستوييفسكي. فمن العبث أن نطالب عاطفياً بالمنطق وأن نطالب عقيدة بتبرير لها. ففي كتابات دوستوييفسكي التبشيرية "Messeianisch"، وأعماله السياسية والأدبية تتداخل المفاهيم فيما بينها بصورة جنونية. فحيناً تكون روسيا هي المسيح وحيناً تكون الله، وحيناً آخر بطرس الأكبر، وحيناً روما الجديدة، والاتحاد بين الفكر والقوة، بين التاج البابوي والتاج الامبراطوري، وحيناً تكون عاصمته موسكو وحيناً القسطنطينية، وحيناً آخر القدس الجديدة. وتختلط أكثر المثل الإنسانية الشاملة تواضعاً بصورة مفاجئة مع نزعات الغزو وحب السيطرة ذات الصبغة السلافية، كما تتناوب خرائط التنجيم (Horoskope) السياسية التي تصيب إصابة مذهلة والوعود التنبُّئية الخيالية، وحيناً يحشر مفهوم روسيا ضمن نطاق الظرف السياسي الضيق، وحيناً يدفع به في العالم اللامحدود - وهنا أيضاً يكشف عن المزيج نفسه من الماء والنار الذي يئزُّ أزاً كما يكشف عنه في العمل الفني، ذلك المزيج من الواقعية والخيالية. فالجانب الشيطاني فيه وهو المبالغ المجنون، ذلك الجانب الذي يكون محشوراً ضمن حدود ومقاييس في رواياته في أكثر الحالات، يعيش هنا حياته

كلها في تشنجات انفعالية. وبكل طاقته الانفعالية الكامنة في عاطفته المتأججة يدعو إلى روسيا من حيث هي بركة على العالم، والصانعة الوحيدة للسعادة والنعيم. ولم تصدر عن أوروبا فكرة قومية أكثر كبرياء أو عبقرية وأثراً دعائياً، وأكثر إغراءً وفتنة، وأدعى إلى الوَجْد من حيث هي فكرة عالمية، من الفكرة القومية الروسية في كتب دوستوييفسكي.

ويبدو هذا المتعصب الكبير لعرقه أول الأمر طفرة غير عضوية من طفرات الشخصية الكبيرة، هذا الراهب الروسي الغارق في الوجد، والذي لايرحم، هذا الكاتب المحرِّض المتكبر، هذا المؤمن غير الحقيقي. ولكن هذا بالذات ضروري لوحدة شخصية دوستوييفسكي. فحيثما لم نفهم ظاهرة من الظواهر عند دوستوييفسكي كان علينا أن نلتمس ضرورتها في التناقض.

وينبغي لنا أن لاننسى أن دوستوييفسكي كان ينطوي دائماً على الإيجاب والنفي، على إفناء الذات والتعالي بالذات، على التناقض الذي يبلغ الذروة. وليست هذه الكبرياء المبالغ فيها إلا انعكاساً مقابلاً لتواضع مبالغ فيه، وليس وعيه الشعبي المصعَّد إلاّ الإحساس القطبي في شعوره الشخصي بالتفاهة، ذلك الشعور البالغ التوفز. إنه يكاد يقسم نفسه إلى نصفين: إلى كبرياء وخضوع. أما شخصيته فيذلها: وليتصفح المرء المجلدات العشرين من أعماله بحثاً عن كلمة واحدة من كلمات الغرور والكبرياء والتعاظم! فلن يجد المرء فيها إلا تحقير الذات، والاشمئزاز منها، والاتهام لها، والاذلال، وكل ما عنده من كبرياء يصبه في العِرْق، في فكرة شعبه.

وكل ما ينطبق على شخصيته المعزولة، وما ينطبق على الجانب غير

الشخصي فيه، وعلى الطابع الروسي فيه، وعلى الإنسان الكلي فيه، يرفعه إلى مستوى التأليه. فهو يتحول من الكفر بالله إلى داعية إلى الله، ومن الكفر بنفسه إلى مبشّر لأمته وللبشرية. وهو شهيد كذلك في مجال الأفكار والمثل، يضع نفسه على الصليب لينقذ الفكرة ويحول كلمة ستارتس إلى فكر، إذ يقول هذا "ألا ليتني أفْنى إذا ما أصبح الآخرون سعداء". وهو يفني نفسه لينبعث في إنسان المستقبل.

ومن أجل ذلك فإن مثال دوستوييفسكي هو: أن يكون ما ليس هو، أن يشعر غير ما يشعر، وأن يفكر غير ما يفكر، وأن يعيش غير ما يعيش. ويتقابل الإنسان الجديد مع صورته الفردية حتى في أصغر التفاصيل، لمحة فلمحة، ويتشكل من كل ظل من ظلال كيانه الخاص ظل، ومن كل ظلمة بريق. ومن النفي الموجه إلى نفسه ينشر الإيجاب العاطفي الموجه إلى البشرية الجديدة. وتستمر هذه الإدانة الأخلاقية المنقطعة النظير لذاته ولحساب كيانه في المستقبل حتى تصل إلى المستوى الجسدي، كما يستمر إفناء الإنسان الآني من أجل الإنسان الكلي. وليأخذ المرء صورته، صورته الفوتوغرافية، وتمثال رأسه المسبوك بعد الموت ليضع هذه الأشياء إلى جانب صور أولئك البشر الذين صاغ فيهم مثاله: إلى جانب إليوشا كرامازوف وستارتيس سوسيما والأمير ميشكين، هذه التصاميم الثلاثة التي صممها للمسيح الروسي، للمنقذ. وسيعبر كل خط هنا، حتى أدق التفاصيل، عن التناقض والتضادّ. فوجه دوستوييفسكي مظلم مفعم بالأسرار والظلام، أما ذلك المحيا فمشرق يتسم بالصراحة المسالمة، وصوت دوستوييفسكي أجشّ حاد، وصوت أولئك الناس لين خفيض. وشعر دوستوييفسكي أشعث مظلم وعيناه

عميقتان مضطربتان ـ ومحيا أولئك مشرق تحدق به خصل رقيقة، وعينهم تلتمع من دون اضطراب وخوف. وهو يقول بجلاء، عنهم إنهم ينظرون نظرة مستقيمة وإن لنظرتهم ابتسامة الأطفال الحلوة. وتحيط بشفاههم أهلّة من تجاعيد السخرية والعاطفة السريعة، وهم لايعرفون كيف يضحكون فإليوشا وسوسيما يضحكان ضحكة حرة طليقة شأن الإنسان الواثق من نفسه حيث تشرق الضحكة على الأسنان البيض. وهو يضع صورته الخاصة لمحة فلمحة لتكون الوجه السلبي (Negative) مقابل الصورة الجديدة. وتبدو جبهته كجبهة إنسان مقيد، عبد لكل العواطف والأهواء، مثقل بالأفكار ـ على حين تعبر جبهتهم عن الحرية الداخلية، عن انعدام العوائق، والسباحة في الهواء. إنه يمثل التمزق والثنائية. وهم يمثلون التناسق والوحدة، كما أنه إنسان الأنا، سجين نفسه، وهم يمثلون الإنسان الكلي الذي يفيض في الله من كل نهايات كيانه.

ولم يكن إنشاء مثال أخلاقي من إفناء الذات أكثر كمالاً في كل مجالات الجانب الفكري والأخلاقي مثلما كان عند دوستوييفسكي. وهو يرسم صورة إنسان المستقبل بدمه؛ وكأنه يعتمد في ذلك على إدانة ذاته إذ يبضع شرايين كيانه. وكان مازال رجل العواطف، التشنجي، الإنسان ذا الوثبات القصيرة كوثبات النمر، وكانت حماسته لهباً ثاقباً مندفعاً من انفجار الحواس والأعصاب ـ وكان أولئك القوم هم اللهب الرقيق، ولكنه اللهب الذي يتسم بالحركة الدائمة والخشوع. وهم يتسمون بالمثابرة الهادئة التي تبلغ مدى أبعد من وثبات الوجد الوحشية، ويتسمون بالتواضع الحقيقي الذي لايهاب التعرض للسخرية، وليسوا مثل المستذلين والمهانين أبداً، مثل أولئك المعوقين المقوّسي الظهور. إنهم

يستطيعون أن يتحدثوا إلى كل امرئ، وكلٌّ يشعر بالاطمئنان في حضورهم - وليس فيهم هيستيريا الخوف الأبدية، الخوف من أن يضايقوا أو يتعرضوا للمضايقة، وهم لاينظرون في كل خطوة إلى ما حولهم متسائلين. والله ما عاد يعذبهم بل يهدِّئ روعهم. إنهم يعرفون كل شيء ولكنهم يفهمون أيضاً كل شيء لأنهم يعرفون كل شيء، وهم لايوجهون ولايصدرون حكماً، ولا ينقبون بحثاً عن أشياء بل يؤمنون في امتنان. ومن الغريب أن دوستويفسكي، وهو المؤرق أبداً، يرى في الإنسان الطليق الصافي النفس أسمى صور الحياة، ودوستويفسكي الذي تقوم نفسه على الصراع والانقسام يطالب بالوحدة على أنها المثل الأعلى الأخير، ودوستويفسكي المتمرد يطالب بالخضوع. وقد تحول عذابه الرباني فيهم إلى متعة ربانية، وشكه إلى يقين عندهم، وهيستيرياه إلى بُرْء، وألمه إلى سعادة تشمل كل شيء. وآخر ما في الوجود وأجملُه عنده هو ما لم يعرفه لنفسه أبداً، وهو المتمتع بالوعي وما فوق الوعي، وهو ما يتوق إليه بذلك من أجل الإنسان من حيث هو أسمى الأشياء: ألا وهو البساطة والبراءة، طفولية القلب، المرح الرقيق، البَدَهي.

ألا فانظروا إلى أعذب أبطاله، كيف يخطون: فثمة ابتسامة رقيقة على شفاههم، وهم يحيطون بكل شيء علماً، ومع ذلك فليس فيهم كبرياء، وهم لايعيشون في سر الحياة وكأنهم في هوة نارية، بل يفتحونه أزرق كسماء من حولهم. لقد انتصروا على عَدُوَّيْ الوجود اللدودين، فهزموا "الألم والخوف" وأصبحوا من أجل ذلك يتمتعون بالنعيم الرباني في أخوة الأشياء اللامتناهية. لقد تخلصوا من أناهم. والسعادة القصوى عند أبناء الأرض هي انعدام الشخصية (Die Unpers?nlichkeit) وهكذا يُحَوِّل الفردي الأعلى حكمة جوته إلى إيمان جديد.

ولايعرف تاريخ الفكر مثلاً لإفناء أخلاقي مشابه لهذا المثال داخل إنسان، وابتداعاً للمثال من التضاد مثمراً كهذا الابتداع. وقد وضع دوستويفسكي نفسه على الصليب فكان شهيد نفسه: وضع علمه ليصل إلى الإيمان، وجسده لينتج الإنسان الجديد عن طريق الفن، وفرديته من أجل الكلية، وهو يريد انهياره الخاص نموذجاً لكي تنشأ بشرية أسعد وأفضل: وهو يحمل على عاتقه كل الآلام من أجل سعادة الآخرين. وينقب دوستويفسكي، الذي شد أعصابه ستين عاماً إلى أقصى مسافة مؤلمة بين قطبي التناقض، في كل أعماق كيانه ليجد الله وليجد بذلك معنى الحياة ـ وهو يطرح المعرفة المتراكمة جانباً من أجل بشرية جديدة يبوح لها بأعمق أسراره، بالصيغة الأخيرة التي هي أكثر الصيغ استعصاءً على النسيان: "يجب أن نحب الحياة أكثر من حبنا لمعنى الحياة".



الحياة المنتصرة

"مهما كانت الحياة. فلقد كانت جميلة"

"جوته"

ما أشدُّ ظلمة الطريق الذي يخترق أعماق دوستوييفسكي، وما أشد ظلمة أراضيه، وما أثقل لا نهايته، الخفية المنطوية على الأسرار شأن محياه المأساوي الذي حفر فيه الإزميل كل آلام الحياة! إنها حلقات في قاع جحيم القلب، مطاهر أرجوانية للروح، وهي أعمق هوة حفرتها يد أرضية في العالم السفلي للشعوب. وما أكثر الظلام في هذا العالم البشري وما أكثر الآلام في هذا الظلام، فيا له من حزن فوق أرضه، هذه الأرض "المروية بالدموع إلى أدنى طبقة من طبقاتها" ويا لها من حلقات جحيمية في أعماق تلك الأرض. فهي أشد ظلمةً مما رآها دانتي، المتنبئ، قبل ألف عام، إنها الضحايا غير المخلصة لأرضيتها، شهيدات شعورها الخاص، التي تعذبها كل أصوات الفكر، مزبدة في خضم التمرد العاجز. يا له من عالم، عالم دوستوييفسكي هذا! الأبواب موصدة في وجه كل مسرة، والآمال مُقْصاة، ولا مَنْجاة من الألم الذي يحيط بكل ضحاياه إحاطة الجدار الشامخ، أجل! - أفلا يستطيع إشفاقٌ أن يُخَلِّصهم،

أن يخلص شخصياته من عمقها، أولا تنسف ساعة رؤيا هذا الجحيم الذي أبدعه إنسان رباني من عذابه؟

ويتدفق من هذا العمق صخب وشكوى لم تسمع مثله البشرية قط. ولم تخيم ظلمةٌ قطٌّ على عمل أكثرَ مما خيمت عليه. بل إن شخصيات ميكيل أنجلو أخف حزناً، وفوق عمق دانتي يتألق شعاع جنات الفردوس المفعم بالنعيم. أوَ تكون الحياة حقاً مجرد ليل أبدي في عمل دوستويفسكي، والألم معنى كل حياة؟ وتنحني الروح مرتعدةً فوق الهاوية وترتعش، لا لشيء إلا لتسمع من إخوتها الشكوى والعذاب.

ولكن كلمة من الأعماق تنطلق سابحة في الفضاء، رقيقة وسط الركام، ولكنها مع ذلك تحلق فوقه عالياً، كما تحلق حمامة فوق بحر عاصف. وتنطلق الكلمة لينة رقيقة ولكن معناها كبير، إنها لكلمة مباركة: "أصدقائي، لاتخافوا الحياة"، ويا له من صمت يصدر عن هذه الكلمة، وينصت العمق مرتعداً ويحلق الصوت، ويعلو فوق كل ألوان العذاب، إذ يتحدث قائلاً: "بالعذاب وحده نستطيع أن نتعلم حب الحياة".

مَنْ عساه ينطق بكلمة الألم هذه المغرية إلى أبعد مدى؟ إنه الأكثر تألماً، هو نفسه، دوستويفسكي. ومازالت اليدان المبسوطتان مثبتتين على صليب صراعه، ومازالت مسامير العذاب في جسده المتداعي، غير أنه يقبل خشب عذاب هذا الوجود في خضوع، وتتسم الشفاه بالسرقة حين تبوح لأشقائها بالسر الكبير: "إني لاأعتقد أن علينا أن نتعلم حب الحياة أولاً".

ثم تنبثق النار من كلماته، فإذا هي ساعة رؤيا. وتنفجر القبور

والسجون! ومن الأعماق ينهض الأموات والمسجونون ويتقدمون جميعاً، ليكونوا رسلَ كلمته، وينهضون من أحزانهم. ويتدفقون من السجون، من سجون المنفى في سيبيريا والأصفاد تصلصل، من الحجرات الضيقة، من دور البغاء وحجرات الأديرة، يتدفقون جميعاً، وهم المعانون الكبار من ألم العاطفة؛ ومازال الدم عالقاً بأيديهم ومازال ظهرهم المستعبد يحترق، ومازالوا أدنياء في الغضب والعجز، ولكن الشكوى لاتلبث أن تتحطم في فمهم وتأتلق دموعهم من الثقة والإيمان، فيا لها من معجزة كمعجزة بليام الخالدة، اللعنة تتحول إلى مباركة على شفتهم المحترقة، إذ يسمعون سلام الأستاذ، السلام الذي "دخل كل مطاهر الشك"، وأكثر هؤلاء ظلمة هم الأوائل، وأكثرهم حزناً أكثرهم إيماناً. ويزحفون جميعاً ليعبروا عن هذه الكلمة. ومن أفواههم، من أفواههم الخشنة التي أفسدها التلمُّظ يخرج نشيد الألم كالزبد ترتيلةً كبيرة، نشيد الحياة بقوة الوَجْدِ الأصيلة. وكلهم، كلهم حاضر، وهم الشهداء، للثناء على الحياة. ويصرح ديمتري كرامازوف، الملعون البريء، والأغلال في يديه، بجماع طاقته: "سأتغلب على كل ألم لأستطيع أن أقول فحسب: أنا موجود وعندما أنحني فوق منصة التعذيب، فأنا أعلم مع ذلك أنني موجود، وعندما أثبت فوق السفينة الحربية القديمة ذات المجاذيف[1] فأنا أظل أرى الشمس، وعندما لا أراها أيضاً فأنا أعيش مع ذلك وأعلم أنها موجودة". وإيفان أخوه، يتقدم إلى جانبه ويقول: "ليس هناك شقاء لا سبيل إلى تداركه كالموت". ويتغلغل وَجْد الوجود في صدره كالشعاع ويهلل، وهو الكافر بالله، قائلاً: "إني لأحبك يا ربُّ، لأن الحياة

---

(١) galeere سفينة يكلف بتسييرها المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة تعذيباً لهم. "المترجم"

عظيمة". وينهض الشَكَّاك الخالد، ستيفان تروفيموفتش، عن وسادة الموت مقبوض اليدين ويقول متلعثماً: "أواه، يا ليتني عدتُ إلى الحياة، إن كل دقيقة وكل لحظة لابد أن تكون نعيماً للإنسان". وتزداد الأصوات جلاءً ونقاءً وسمواً على نحو مطرد. ويبسط الأمير ميشكين المضطرب العقل ذراعيه، محمولاً على الأجنحة المتذبذبة لحواسه الزائغة، ويقول في حماسة: "إني لاأستطيع أن أدرك كيف يستطيع المرء أن يمر بشجرة من دون أن يكون سعيداً بكونه موجوداً ويحب الناس له... فما أكثر ما يوجد في كل خطوة من هذه الحياة من أشياء رائعة، أشياء يحسّ بروعتها حتى المنحلُّ أخلاقياً" ويعظ ستارتس سوسيما قائلاً: "إن الذين يشتمون الله والحياة إنما يشتمون أنفسهم... وإذا ما أحببت كل شيء تجلى لك سر الله في كل الأشياء، وأخيراً تحيط بالعالم كله بحب يشمل كل شيء. وحتى "إنسان الأزقة" الصغير الخجول الذي لا اسم له، في معطفه الصغير الكالح، يتقدم ويبسط ذراعيه قائلاً: "الحياة جمال ولا معنى إلاّ في الألم، ألا ما أجمل الحياة!" وينطلق "الإنسان المضحك" من حلمه، "ليبشر بالحياة، العظيمة"، ويزحفون جميعاً، جميعاً، كالديدان من زوايا كياناتهم ليشاركوا في الحديث، في الترتيلة الكبيرة. فما من أحد يريد أن يموت، وما من أحد يريد أن يترك الحياة، المحبوبة حباً قدسياً، ولايبلغ من عمق الألم عند أحد منهم أن يتبدَّلَ بحياته الموت، النقيض الخالد. وهذا الجحيم، ظلام اليأس، يردد فجأة على جدرانهم القاسية صدى أنشودة مديح للقدر، ومن المطاهر يستعر لهيب الامتنان الجامح. ويتدفق نور، نور لاينتهي، وتنهار سماء دوستويفسكي على الأرض، وتُدَوّي الكلمة الأخيرة صاخبةً فوق كلّ الكلمات، الكلمة التي كتبها

دوستوييفسكي، كلمة الأطفال عند الحديث على الحجر الكبير، النداء البربري المقدس: "مرحى أيتها الحياة!".

فيا لك من رائعةٍ، أيهذي الحياة، أنتِ التي تنشئين لنفسك بإرادة واعية شهداءَ ليمتدحوك، ويا لكِ من قاسية حكيمة أيهذي الحياة، أنتِ التي تستعبد أكبرَ العظماء بالألم ليعلنوا انتصارك؟ أما صرخة أيوب الخالدة التي تدوي عبر آلاف السنين، إذ يعرف الله في العذاب، فأنتِ تريدين سماعها المرة بعد المرة، وسماع نشيد تهليل رجال دانيال بينما كان جسدهم يحترق في الأتون المستعر. أنتِ توقدينه أبداً، كالفحم المصلصل، على لسان الشعراء الذين تجعلين منهم معانين للألم ليصبحوا تابعين لك ويسمونك الحب! أنت تصيبين بيتهوفن في حاسة الموسيقا ليسمع المصاب بالصم دوي الله يصوغ فيك نشيد المسرة إذ يمسُّه الموت، وترمين برامبرانت في غياهب العتمة ليلتمس النور، نوركِ الأصيل، في الألوان، وتخرجين دانتي من الوطن ليستشف الجحيم والجنة في الحلم، لقد دفعتِ بهم جميعاً إلى لانهائيتك بأسواطك. وهذا الذي جلدتهِ كما لم تجلدي أحداً، أرغمتهِ أيضاً على أن يكون عبداً فإذا هو يصرخ، وقد علا الزبد شفته وتملكته التشنجات، مُهَلِّلاً لك بالسلام، السلام المقدس، الذي دخل كل مَطاهرِ الشك". ألا ما أعظم انتصارك في الإنسان الذي تدعينه يعاني من الألم، فمن الليلِ تجعلين نهاراً، ومن الألم تصنعين الحب، ومن الجحيم تستخرجين لنفسك أنشودة المسيح المقدس، ذلك لأن أكثر الناس تألماً هو أكثرهم معرفةً، ومن أحاطَ بكِ علماً لم يكن له بدٌّ من أن يباركك: وهذا الذي عرفك أعمق المعرفة آمن بكِ كما لم يؤمن بك أحد، وأحبك كما لم يُحْبِبْكِ أحد!

بلزاك



بلزاك

ولد بلزاك عام ١٧٩٩ في التورين، في إقليم الغيض، في موطن رابليه المتسم بالمرح والعذوبة. في حزيران ١٧٩٩، والتاريخ جدير بأن يكرر، وقد عاد نابليون ـ وكان العالم الذي بعثت أعماله الاضطراب فيه مازال يسميه بونابرت ـ في هذه السنة من مصر إلى وطنه، نصف منتصر ونصف هارب. وكان قد قاتل تحت أبراجٍ سماوية أجنبية، أمام الشهود الحجريين من الأهرام، ثم انسلَّ على سفينة ضئيلة بين سفن نيلسون الحربية المتربّصة، متعباً، ليكمِّل في صلابة عملاً بدأ بداية جليلة، وجمع بعد بضعة أيام من وصوله حفنة من أتباعه، وطَهَّر الجمعية الوطنية، وانتزع السيادة على فرنسا لنفسه بقبضة واحدة، ويعد عام ١٧٩٩، عام ميلاد بلزاك، بداية الامبراطورية، فالقرن الجديد ما عاد يعرف الجنرال الصغير (Le Petit Général)، وما عاد يعرف المغامر الكورسيكي، بل غدا لايعرف إلاّ نابليون، امبراطور فرنسا. وتمر عشرة أعوام، وخمسة عشر عاماً ـ سنوات فتوة بلزاك ـ ومازالت الأيدي المتعطشة إلى السلطة تلف نصف أوروبا، بينما تنتشر أحلامه الطامحة بجناحَيْ النَّسْرِ على العالم كله من الشرق إلى الغرب. ولايمكن أن يكون أمراً غير ذي شأن بالقياس إلى رجل كبلزاك الذي شارك في معاناة كل شيء بهذه الحدة،

أن يتطابق ستة عشر عاماً من النظرات الأولى إلى ما حوله مع سنوات الامبراطورية الستَّ عشرة؛ سنوات تلك الفترة التي قد تكون أحفل فتراتِ تاريخ العالم بالخيال والإبداع. أوَ ليست المعاناة المبكرة والقدر في الحقيقة مجرد وجهينِ، داخليٍ وخارجيٍ، لشيء واحد؟ إنَّ مسألة أن رجلاً ما، جاء من جزيرة ما في البحر المتوسط الأزرق إلى باريس لا صديق له ولا عمل، ولا سمعة له ولا وجاهة، وأمسك فجأة بزمام السلطة غير المحدودة وجَمَعها وحشرها في نطاق ضيق، إن مسألة أنَّ رجلاً ما، رجلاً فرداً، غريباً، ظفر بباريس بزوجٍ من الأيدي العارية، ثم ظفر بفرنسا، ثم ظفر بالعالم كله - هذا المزاج المتسم بالمغامرة في تاريخ العالم لم يُنْقَل إلى بلزاك من الحروف السود نقلاً غير قابل للتصديق، بين الأساطير والتواريخ، بل تغلغل ملوَّناً في كل حواسه المفتوحة في ظمأ، متسرباً إلى حياته الشخصية، تصحبه آلاف من الوقائع الملونة الماثلة في الذاكرة التي تعمر عالمه الداخلي الذي مازال بكراً. ومثل هذه المعاناة يجب أن تغدو مثلاً للضرورة. وربما كان بلزاك الفتى قد تعلم القراءة من البيانات التي كانت تتحدث عن الانتصارات البعيدة بفخر وكبرياء، وانفعال يكاد يكون رومانسياً، وكانت إصبع الطفل تنتقل ثقيلة على الخارطة التي طغت منها فرنسا طغيانَ النهر المتدفق العارمِ على أوروبا شيئاً فشيئاً كما تتوالى أساطير جنود نابليون، تعبر جبل سينس اليوم، وجبال سييرا نيفادا غداً، وتعبر الأنهار ماضية في طريقها إلى ألمانيا، وتزحف على الثلج إلى روسيا، وتعبر مضيق جبل طارق إلى حيث أحرق الإنكليز مجموعة السفن الصغيرة بطلقات المدفعية اللاهبة. وربما كان الجنود قد لعبوا معه في الشارع نهاراً، الجنود الذين رسم القوزاق طعنات

خناجرهم في وجوههم، وقد يفيق ليلاً في كثير من الأحيان حين تدرج المدافع التي تزحف إلى النمسا لتحطم الغطاء الجليدي تحت الفرسان الروس عند أوسترلتس. وكان لا بد لكل رغائب شبابه أن تنحل في الاسم المشجع، في الفكرة، في التصور: في نابليون. وأمام الحديقة الكبرى التي تؤدّي من باريس إلى العالم نشأ قوس للنصر نقشت عليه أسماء المدن المهزومة في نصف العالم، وما أشد ما تحوّل هذا الشعور بالسيادة إلى خيبة أمل رهيبة عندما زحفت بعدئذ قوات أجنبية خلال هذا القوس المتكبِّر! لقد كان ما يحدث في العالم الحافل بالعواصف، في الخارج، ينمو باتجاه الداخل في صورة معاناة، فقد شهد بلزاك في وقت مبكر الانقلاب الهائل في القيم، المعنوية منها والمادية على حد سواء، لقد رأى قطع العملة الورقية التي كتب عليها (ألف فرنك) ممهورة بخاتم الجمهورية، أوراقاً لا قيمة لها تعبث بها الرياح. وعلى القطعة الذهبية التي كانت تجري في يده كان يوجد رسم الملك الجانبي البدين المقطوع الرأس حيناً، وقبعة الحرية شعار اليعاقبة حيناً آخر، ووجه القنصل الروماني تارة، ونابليون في الحلة الأمبراطورية تارة أخرى. وفي عصر شمل مثل هذه الانقلابات الهائلة، إذ إن الأخلاق، والمال، والأرض، والشرائع، وأنظمة المراتب وكل ما كان محجوزاً ضمن الحدود والسدود الصلبة منذ قرون غاضَ أو فاض، وفي عصر جرت فيه مثل هذه التغيرات التي لم يُرَ لها مثيل كان لابد لبلزاك أن يعي بصورة مبكرة نسبياً كل القيم. لقد كان العالم من حوله زوبعة، وعندما كان النظر الزائغ يبحث عن نظرة شاملة من عَلٍ، عن رمز، عن برج سماويّ فوق هذا العُباب المتلاطم، لم يكن يجد في تقلبات الأحداث دائماً إلاّ هو،

نابليـون، الواحـد، الفـعّـال، الذي كـانت تصـدر عنه هذه الآلاف من الاهتزازات والذبذبات. وكان بلزاك قد عانى نابليون نفسه، فقد رآه في الموكب راكباً مع صنائع إرادته، مع روستان المملوكي، ومع جوزيف الذي كان قد أهدى إليه إسبانيا، ومع موري الذي أعطاه صقلية ملكاً خاصاً، ومع بيرنادوت الخائن، ومع كل أولئك الذين كان قد نقش لهم التيجان وفـتح لهم الممالك والذين رفـعـهم من العـدم في مـاضـيـهم إلى بريق حاضرهم. وفي ثانية واحدة أضيئت في شبكية عينه بصورة صائبة حية صورةٌ كـانت أكبر من كل الأمثلة في التـاريخ: لقـد رأى فـاتح العـالم الكبير ! أو ليست رؤيةُ فاتحٍ للعالم من قبل غلام تعادل رغبةَ الغلامِ في أن يكون هو نفسه فـاتحاً ؟ وفي موضعين آخرين كـان اثنان من غزاة العـالم يستريحان في هذه اللحظة، في كونجز برج[1]، حيث كان أحدهما يحل فـوضى العالم في نظرة شاملة علوية، وفي فـايمار[2]، حيث كان شاعـر يحيط بالعالم بمجموعه إحاطة لاتقل عن نابليون وجيوشه. غير أن هذا ظل شيئاً بعيـداً للغاية زمناً طويلاً عند بلزاك. أما الدافع الذي يدفعه إلى أن يريد الكل وحده دائماً، وألاّ يريد أبداً شيئـاً واحداً، وأن يطمح، في نهم، إلى العالم كله بكل ما فيه من اتساع، فيتمثل في طموح محموم يدين به أولاً إلى مثال نابليون.

على أن هذه الإرادة الهـائلة التي تشـمل العـالم مـازالت لاتعـرف طريقها على الفور. فبلزاك لايتخذ قراراً أول الأمر بالاتجاه إلى مهنة، ولو كان قد ولد قبل مولده بعامين لدخل كتائب نابليون وهو في الثامنة

---

(١) هي عاصمة بروسيا الشرقية ، والمؤلف يشير هنا إلى الفيلسوف الألماني عمانويل كانت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) .

(٢) عاصمة الأمير كارل أوجست ، والمؤلف يشير هنا إلى جوته الذي أنفق شطراً من حياته فيها . "المترجم"

عشرة، ولكان أغار على المرتفعات عند مزرعة (Bell Alliance)[١] حيث كانت قذائف المدفعية الإنكليزية تنهمر، غير أن تاريخ العالم لايحب التكرار. وتعقب سماءَ العواصف في عصر نابليون أيامُ صيفٍ حارة ثقيلة مرهقة. وفي عهد لويس الثامن عشر يتحول الخنجر إلى حسام للزينة، والجنديُّ إلى رجل من رجال البلاط، والسياسيُّ إلى مُزَوِّقٍ للخطب، وما عادت قبضة العمل ويد المصادفة الغامضة المعطاء تمنح مناصب الدولة الرفيعة، بل أصبحت أيادي النساء الناعمة تهب المعروف والرحمة، وأصبحت الحياة العامة جافة سطحية، ورَقَّ وجه الأحداث حتى غدا كالبركة الرقيقة الهادئة وما عاد العالم يُغزى بالأسلحة. فقد كان في نابليون رادع للكثيرين، إذ كان يعطي مثلاً للفرد. وهكذا ظل حال الفن. ويبدأ بلزاك في الكتابة. ولكنه لايفعل ذلك، شأن الآخرين، لتأمين المال، أو للإمتاع أو لملء رف كتب أو ليكون حديث رجل الشارع. فهو لايتوق إلى الظفر بعصا المارشالية في الأدب، بل يتوق إلى تاج الإمبراطور. ويبدأ في حجرة مهجورة. ويكتب الروايات الأولى تحت اسم منتَحل وكأنما يريد أن يختبر مقدرته. فالحرب لمّا تنشب بعد، وإنما هو مجرد عبث حربي، إنها مناورة وليست معركة بعد. وحين لايرضيه النجاح ولايشبعه التوفيق يطرح العمل جانباً ويظل ثلاثة أعوام أو أربعة في خدمة مِهَن أخرى، فيجلس كاتباً في حجرة موثق للعقود، يراقب ويرى ويستمتع ويتغلغل بنظره في العالم، ثم يبدأ مرة أخرى، غير أنه يبدأ الآن بتلك الإرادة الهائلة مصوِّباً نظره إلى الكل، بتلك الرغبة الهائلة المتعصبة التي تتجاهل الشيء المنفرد، الظاهرة، الشيءَ المنتزعَ المفصول،

(١) منطقة تقع جنوبي مدينة بروكسل حيث جرت معركة واترلو عام ١٨١٥ بين نابليون والحلفاء. "المترجم"

لتحيط بذلك الذي يدور في ذبذبات كبيرة فحسب، ولتصغي إلى صوت مجموعة الآلات المعقدة المتشابكة الخفية التي تنطوي عليها الغرائز الأصيلة: استخلاصُ العناصر النقية من خَبَث الأحداث، واستخلاص المجموع من فوضى الأرقام، واستخلاصُ التناسق من اللغط المرتفع، واستخلاصُ جوهر الحياة من مادتها الغزيرة المتسعة، وحشرُ العالم كله في بوتقته، لإنشائه مرة أخرى "بإيجاز" (en raccourci) ذلك هو هدفه الآن. ولاينبغي أن يضيع شيء من هذا التعدد، ومن أجل حشر هذا اللانهائي في نهائي، وهذا الذي لايوصَل إليه في شيء ممكن إنسانياً لايوجد إلا عملية واحدة هي التوفيق. وتعمل كل طاقته من أجل حشر الظواهر وإمرارها من خلال غربال، حيث يتخلف كل ما هو غير جوهري، وتتسرب الصور النقية القيِّمة وحدها، ثم يضغط هذه الصور المتفرقة المبعثرة في لهيب يديه ليحول تعدُّدَها الهائل إلى نظام ملموس يمكن رؤيته بنظرة شاملة مثلما وضع لينيه[1] مليارات النباتات في جدول ضيق، ومثلما يحلل الكيميائي المركبات التي لاتحصى إلى حفنة من العناصر، ذلك هو طموحه الآن. إنه يبسِّط العالم ليسيطر عليه بعد ذلك، ويحشر السجين في سجن "الكوميديا الإنسانية" الجليل، وبعملية التقطير هذه تغدو شخصياته نماذج دائماً، تغدو دائماً تلخيصات تحمل السمات المميزة لأغلبية، وقد نفضت عنها إرادةٌ فنية لا مثيل لها، كلَّ شيء زائد غير جوهري. إنه يركِّز، بإدخاله نظامَ الإدارة المركزية في الأدب. وهو يفعل مثلما فعل نابليون إذ جعل من فرنسا الدائرة التي تحيط بالعالم، واتخذ من باريس مركزاً للعالم، يرسم بضع دوائر، تشير

---

(١) كارل فون لينيه عالم طبيعة سويدي وضع تصنيف النباتات وأسماءها اللاتينية (١٧٠٧ ـ ١٧٧٨) ."المترجم"

إلى النبلاء ورجال الدين والعمال والأدباء والفنانين والعلماء، ويجعل من خمسين (صالوناً) أريستوقراطياً، صالوناً واحداً، هو صالون دوقة كادينيان. ويجعل من مئة مصرفيّ مصرفياً واحداً هو البارون فون نوسنجن، ومن كل المرابين المرابي جوبسيك، ومن كل الأطباء الطبيب هوراس بيانشون، ويُسكِّن هؤلاء في مساكن متقاربة ويدع كلاً منهم يلامس الآخر، ويصطرعون فيما بينهم على نحو أشد عنفاً. وبينما تنتج الحياة آلافاً من ألوان اللعب فإن له لعبة واحدة فحسب، إنه لايعرف نماذج مختلطة وعالمه أفقر من الواقع، غير أنه أكثر حدة. وذلك لأن شخصياته تمثل خلاصات، وعواطفُه عناصرَ نقية، ومآسيه عمليات تكثيف. وهو يبدأ، مثل نابليون، بغزو باريس. ثم يتناول إقليماً بعد إقليم - وتبعث كل مقاطعة بما يمكن أن يُعدُّ متحدثاً باسمها في برلمان بلزاك - ثم يقذف بقواته فوق كل البلدان مثل القنصل المنتصر بونابرت، ويسرع فيبعث برجاله إلى فيوردات النرويج، وإلى سهول إسبانيا المحترقة الرملية، وتحت سماء مصر ذات الألوان النارية، وإلى جسر نهر بيريسينا[(١)] وتمتد إرادته التي تشمل العالم إلى كل حدب وصوب وإلى مدى أبعد من هذا مثل إرادة سلفه المصور الكبير. وكما أنشأ نابليون، وهو يستريح بين حملتين، كتاب القانون المدني (Code civile) يقدم بلزاك، وهو يستريح من غزو العالم، في "الكوميديا الإنسانية" كتاباً أخلاقياً في الحب والزواج، رسالة تقوم على مبادئ معينة، وتحمل سمة الفن الغربي الطليق، وهي كتابه "أقاصيص ماجنة" (Contes Drolatiques) الذي يتجاوز فيه مبتسماً خط الأعمال الكبيرة الذي يلف الأرض. وينتقل من

---

(١) الرافد الأيمن لنهر الدنيبر ، عبره نابليون عند تراجعه عن موسكو ."المترجم"

أعمق البؤس، من أكواخ الفلاحين، إلى قصور سانت جيرمين، ويتسلل إلى مخادع نابليون، وفي كل مكان يكشف الستار ويكشف معه عن أسرار الحجرات الموصدة، ويستريح مع الجنود في خيام مقاطعة بريتاني ويلعب في البورصة، وينظر فيما وراء كواليس المسارح ويسهر على عمل العلماء، وما من زاوية في العالم لم يصل إليها ضوء شعلته السحري. ويتألف جيشه من ألفين إلى ثلاثة آلاف من البشر، ولقد أخرج هؤلاء في الواقع من الأرض، ونشؤوا من يده المبسوطة، جاؤوا عراةً، من العدم، فكّساهم الثياب ووهب لهم ألقاباً وثروات، ثم ينتزعها منهم مثلما يفعل نابليون بمارشالاته، وهو يعبث بهم ويوقِع بينهم. ولايمكن أن تُحصى كثرة الأسرار، وإن الأرض التي تنبسط وراء هذه الأحداث لهي أرض هائلة. وهذا الغزو للعالم في "الكوميديا الإنسانية"، وهذا الإمساك بكل نواحي الحياة المكثّفة بين يدين اثنتين، يعدّ عملاً فريداً في أدب العصر الحديث، مثلما كان نابليون فذاً في التاريخ الحديث. ولكن غزو العالم كان حلم الطفولة عند بلزاك. وليس ثمة شيء أكثر جبروتاً من التصميم المبكر الذي يغدو واقعاً، ولم يكن من قبيل العبث أنه كان قد كتب تحت صورة لنابليون: "سأحقق بالقلم ما لايمكن تحقيقه بالسيف".

وكما كان هو، كان أبطاله. كانوا ينزعون جميعاً إلى غزو العالم، وكانت قوة جاذبة تقذف بهم من الريف، من موطنهم، إلى باريس، وهناك يقوم ميدان معركتهم، ويتدفق جيش، خمسون ألفاً من الفتيان، قوة تمتاز بقلة التجربة وبالتقوى، طاقة غامضة تتوق إلى التفريغ، وهنا يرتطم بعضهم ببعض، من ضيق المجال، كالقذائف، ويفني بعضهم بعضاً، ويندفعون إلى الأعلى، ويقذفون بأنفسهم في الهاوية، فلا يوجد مكان

مهيأ لأحد منهم. ولابد لكل منهم أن يغزو منبر الخطباء ويقلب صياغة هذا المعدن المرن القاسي قسوة الفولاذ، الذي يسمى الشباب، مُحوِّلاً إياه إلى سلاح، وتتركز طاقاته إلى درجة الانفجار. أما أن هذا القتال ضمن نطاق الحضارة ليس أقل شدة ومرارة من القتال في ميادين المعارك فذلك أمر يفخر بلزاك بأنه أول من أقام الدليل عليه، فهو يصيح بالرومانسيين قائلاً: "إن روايات البرجوازية لهي أشد مأساوية من مآسيكم!" ذلك لأن أول ما يتعلمه هؤلاء الشباب في كتب بلزاك هو قانون القسوة التي لاترحم. إنهم يعرفون أنهم أكثر مما ينبغي، وأنه لابد لهم أن يفترس بعضهم بعضاً شأن العناكب في وعاء واحد . وهذه الصورة لفوتران، حبيب بلزاك، ولابد لهم أن يغمسوا السلاح الذي صاغوه من شبابهم في سمّ التجربة المستعر، فالذي يبقى هو وحده صاحب الحق، ومن كل اتجاهات الريح التي تبلغ اثنين وثلاثين اتجاهاً يأتون مثل الديمقراطيين ذوي السراويل الطويلة (Die sansculotten) في "الجيش الأكبر"، ويمزقون أحذيتهم على الطريق إلى باريس، ويعلق غبار الطريق الريفي بأثوابهم، وقد التهبت حنجرتهم من ظمأ هائل إلى المتعة، وما يكادون ينظرون إلى ما حولهم في هذا الجو الجديد السحري من الأناقة والثروة والسلطان، حتى يشعروا أن كل هذا القليل الذي جاؤوا به معهم لا قيمة له إذا ما أرادوا غزو هذه القصور وهاته النسوة وهذه القوى، ويشعروا أنه لابد لهم من صهر ألوان مقدرتهم وتحويلها من أجل استغلالها، تحويل الشباب إلى صلابة، والذكاء إلى حيلة، والثقة إلى خبث، والجمال إلى تهتُّك، والجرأة إلى مكر. ذلك لأن أبطال بلزاك أولو رغبات جامحة، يطمحون إلى كل شيء. وهم يخوضون جميعاً المغامرة نفسها: فهناك عربة خفيفة

تمر بهم مسرعة سرعة هائلة، وترميهم عجلاتها برذاذ من القذر، ويهز الحوذي السوط، ولكن امرأة تجلس في الداخل وفي شعرها تبرق الزينة، تَهَب نظرةً سريعةً خاطفة كالنسيم. إنها مغرية وجميلة، إنها رمز للمتعة. وكل أبطال بلزاك ليس عندهم في هذه اللحظة إلاّ رغبة واحدة، إذ يقول كل منهم: لو أنَّ لي هذه المرأة، والعربة، والخادم، والثروة، وباريس والعالم! لقد أفسدهم مثال نابليون الذي علّمهم أن كل قوة يمكن شراؤها من قبل أدنى الناس، وهم لايتصارعون، مثلما كان آباؤهم في الريف، من أجل كَـرْمِ عنبٍ، أو ولاية، أو إرث، بل من أجل رموز، من أجل القوة، من أجل الارتقاء في مجال النور حيث تتألق شمس السُّوْسَن الملكية وينساب الذهب كالماء بين الأصابع. وهكذا يصبحون أولئك الطامحين الكبار الذين نسب إليهم بلزاك العضلات القوية والبلاغة الجزلة، والغرائز القوية النشيطة، والحياة التي إن كانت أسرع فهي أكثر حيوية من الآخرين. إنهم أناس تتحول أحلامهم إلى أفعال، وشعراء، كما يقول، يقرضون شعرهم في مادة الحياة. وهم مزدوجون في طريقة هجومهم، فثمة طريق خاص ينشق أمام العبقري، وطريق آخر أمام العادي. فلابدّ للمرء أن يجد طريقاً خاصاً ليصل إلى القوة، أو ينبغي للمرء أن يتعلم طريقة الآخرين، طريقة المجتمع. ولابد للمرء أن ينقضَّ كرصاصة المدفع، انقضاضاً قاتلاً، في وسط حشد الآخرين الذين يحولون بين المرء وهدفه، أو يجب على المرء أن يسمِّمَهم متسللاً في حذر كالطاعون، بذلك ينصح فوتران الفوضوي، شخصية بلزاك المحببة العظيمة. وفي الحي اللاتيني، حيث بدأ بلزاك نفسه في حجرة ضيقة، يجتمع أبطاله أيضاً، وهم صور الحياة الاجتماعية الأولى، ديبلان، طالب

الطب، وراستنياك الطموح، ولويس لامبير الفيلسوف، وبريدو الرسام، وروبمبريه الصحفي - عصبة من الشباب، هم عناصر غير مشكلة، شخصيات نقية أولية، ولكن الحياة كلها تحتشد حول صفحة مائدة في نُزُل فوكيه الأسطوري، غير أن هؤلاء البشر يتشكلون في شكل آخر ويفقدون طبيعتهم الحقة عندما ينصهرون في بوتقة الحياة الكبيرة وتنضجهم حرارة العواطف والأهواء، ثم يبرُدون من جديد متجمِّدين بخيبات الأمل خاضعين للآثار المعقدة الصادرة عن الطبيعة الاجتماعية، ولألْوان الاحتكاك والجذب المغناطيسي والتحلل الكيميائي والتفتت الجزيئي. فالحمض الرهيب الذي هو باريس يذيب بعضهم ويفترسهم ويعزلهم ويبلورهم، ويهب للبعضَ الآخرَ قسوةً وتحجُّراً من الجانب الآخر. وتجري كل آثار التبدل والتلون والاتحاد عليهم. ومن العناصر المتحدة تتشكل مركبات جديدة، وبعد عشر سنين يحيِّي الباقون والمتشكِّلون في شكل آخر، بعضُهم بعضاً بابتسامة العرّافين، على ذُرا الحياة، فمنهم ديبلان الطبيب المشهور، وراستنياك الوزير، وبريدو الرسام الكبير، بينما أمسكت عجلة التوازن بلويس لامبير وروبمبريه وسحقتهما. ولم يكن من قبيل العبث أن بلزاك أحب الكيمياء ودرس مؤلفات كوفييه ولافوزييه. ففي هذه العملية المعقدة، عملية الأفعال وردود الأفعال، وأنواع التقارب والتنافر والتجاذب والانفصال والاندماج والتحلل والتبلور، وفي التبسيط الذري للمركب، تجلت له، على نحو أوضح مما تجلت في أي مكان آخر، صورة التركيب الاجتماعي معكوسة في ذلك كله. فقد كان من البدهي عنده أنَّ كل فرد هو انتاج، يصوغه المناخ والوسط والعادات والتقاليد والمصادفة وكل ما يتصل به مما يتعلق بالمصير، وأن كل فرد

يمتص طبيعته الجوهرية من جوه ليشع هو نفسه من جديد جواً جديداً ـ كان من البدهي عنده هذا الارتباط الشامل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. وقد بدا له أن ترجمة العضوي إلى غير العضوي ونقل آثار قبضة الحيوي إلى مجال المفاهيم، هذا الجمعُ لتراثٍ فكري يحمل طابع اللحظة الحاضرة، وحشرُه في النظام الاجتماعي، وتسهيل إنتاج عصورٍ بأسرها، أسمى مهمة للفنان. وكل شيء يتداخل وكل القوى سابحة عائمة وليس فيها واحدة حرة. وكل استمرارية تنطوي على نسبة لاتحدها أي حدود، حتى إن استمرارية الشخصية تتعرض للإنكار. فقد ترك بلزاك شخصياته تتخذ صورتها دائماً من خلال الأحداث، وتتخذ أنموذجها كالصلصال في يد القدر، حتى إن أسماء شخصياته ليطرأ عليها التبدُّل ولاتحافظ على وحدتها. فخلال كتب بلزاك العشرين يَرِد البارون راستنياك الند المساوي لفرنسا، ويظن المرء أنه يعرفه من الشارع، أو من الجريدة، هذا الوصوليّ الذي لاينظر إلى شيء بعين الاعتبار، هذا المثال الأصيل للإنسان الباريسي الفظ الطموح الذي لايرحم، والذي يتسلل بنعومة سمك الشعبان من خلال كل ثغرات القوانين، ويجسد أخلاق مجتمع منحل تجسيداً بارعاً. ولكن ههنا كتاب يعيش فيه رجل يدعى راستنياك أيضاً، وهو النبيل الشاب المسكين الذي يرسله أبواه إلى باريس بكثير من الآمال وقليل من المال، شخصية لينة ناعمة متواضعة رقيقة العواطف، والكتاب يروي كيف يدخل هذا نُزُل فوكيه، في ذلك الخضم العارم من الشخصيات، في إحدى تلك الإيجازات العبقرية التي يحيط فيها بلزاك بكل التعقد الحيوي للطبائع والشخصيات ضمن أربعة جدران سيئة التزيين، وهنا يرى مأساة الملك لير

المجهول، مأساة الأب غوريو، ويرى كيف تسرق الأميرات الغانيات في فوبورغ سانت جيرمين الأب العجوز بنهم، ويرى كل دناءة المجتمع منحلة في مأساة. وعندما يمشي أخيراً وراء نعش الإنسان الطيب إلى حدّ بالغ، وليس معه إلا نادل وخادم، وكيف يرى، في ساعة غضب، باريس صفراء قذرة عكرة كقرحة خبيثة من مرتفعات بير لاشيز[1] عند قدميه، عند ذلك يعرف كل حكمة الحياة. وفي هذه اللحظة يسمع صوت فوتران السجين يطن في أذنيه، ورأيه القائل إن على المرء أن يعامل البشر كما يعامل خيول عربات البريد إذ يحثها على الإسراع بعربته ثم يدعها تنفُق عند الهدف، في هذه الثانية يصبح هو البارون راستنياك الوارد في الكتب الأخرى، ذلك الطموح الذي لاينظر إلى شيء بعين الاعتبار ولايرحم، وهو الند المكافئ لباريس. وهذه الثانية القائمة على مفترق طرق الحياة يعانيها كل أبطال بلزاك، إذ يصبحون جميعاً جنوداً في حرب كل الناس ضد كل الناس، وكل امرئ يُقْدِم مغيراً إلى الأمام، ويمر طريق الواحد فوق جثة الآخر. ويبين بلزاك أن المتشابهين يقتتلون في القصور والأكواخ والحانات، أما أن الكهنة والأطباء والجنود والمحامين ينطوون على الغرائز ذاتها وراء ملابسهم فذلك أمر يعرفه بطله فوتران الفوضوي الذي يلعب أدوار كل الناس ويظهر متنكراً في عشرة أشكال في كتب بلزاك، غير أنه هو نفسه دائماً عن وعي وتصميم. وتحت سطح الحياة الحديثة العلوي الممهد تستمر ألوان الصراع في حركتها المتسللة تحت الأرض. ذلك لأن الطموح الداخلي يحدث مفعوله مقابل التوازن الخارجي. ولمّا كان لايوجد مكان محجوز لأحد كما كان ذلك في الماضي

(١) مقبرة في باريس فيها أضرحة عدد من الشخصيات البارزة ."المترجم"

للملك والنبلاء والكهنة، ولما كان لكل واحد حق على جميع الناس، فإن توترهم يزداد أضعافاً مضاعفة. ويتجلى تضاؤل الإمكانات في الحياة في صورة تضاعُفٍ للطاقة.

وصراع الطاقات، هذا القتال الانتحاري، هو بالذات ما يثير بلزاك. فالطاقة المستعملة من أجل هدف، من حيث كونها تعبيراً عن إرادة الحياة الواعية، هي ما يتحمس له ويهواه. أما أن تكون الطاقة خيِّرة أو شريرة، ذات أثر فعال أو مضيَّعة مُفَرَّطاً فيها، فذلك أمر لايحفل به، بمجرد أن تغدو طاقةً حادة فحسب. فالحدة والإرادة هما كل شيء، لأن هذا من سمات الإنسان، أما النجاح والمجد فليسا بشيء، لأن المصادفة هي التي تقررهما. فاللص الصغير، اللص المذعور الذي يواري رغيفاً من منصة الفرن في كمه يبعث على الملل، أما اللص الكبير، المحترف، الذي لايسرق من أجل المنفعة بل إرضاءً لهواه، والذي ينحل كل وجوده في مفهوم الاحتياز والتملك، فهو عظيم. إن قياس النتائج والحقائق يظل مهمة التاريخ، أما الكشف عن الأسباب وعن درجات الحدة فأمر يبدو عند بلزاك من مهام الأديب. ذلك لأن المأساوي ليس إلا القوة التي لاتصل إلى الهدف. ويصف بلزاك الأبطال المنسيين، إذ لايوجد عنده نابليون واحد فحسب في كل عصر، نابليون المؤرخين فحسب، الذي غزا العالم من ١٧٩٦ إلى ١٨١٥، بل يعرف أربعة أبطال أو خمسة. وقد يكون الأول هو الذي سقط في مارينغو[1] وكان يدعى ديساي (Desaix)، وقد يكون الثاني قد أرسل من قبل نابليون الحقيقي إلى مصر بعيداً عن الأحداث الكبرى، وقد يكون الثالث عانى من أفظع المآسي: فقد كان

(١) قرية إيطالية في إقليم ألِساندريا انتصر فيها نابليون على النمسا في عام ١٨٠٠ ."المترجم"

نابليوناً ولم يصل قط إلى ميدان معركة، واضطر إلى أن يغيض في كوخ ما من أكواخ الريف بدلاً من أن يتحول إلى جدول بري، ولكنه لم يبذل قدراً من الطاقة أقل من سواه وإن كان ذلك في أمور أقل شأناً. هكذا يسمي النساء اللواتي كُنَّ خليقاتٍ أن يصبحن شهيرات لبذلهن وجمالهن بين ملكات الشمس، واللواتي كان اسمهن خليقاً أن يكون له وقع كوقع اسم بومبادور أو اسم ديان ديبواتييه، إنه يتحدث عن الأدباء الذين ينهارون بفعل الإساءة التي تأتي بها اللحظة الحاضرة، والذين زال المجد عن أسمائهم، والذين يجب على الأديب أن يهب لهم المجد من جديد. إنه يعلم أن كل ثانية من ثواني الحياة تهدر فيضاً هائلاً من الطاقة بغير جدوى. وهو يعي أن أوجيني غرانديه، الفتاة الريفية الرقيقة لاتكون في اللحظة التي تهب فيها لوالدها كيس النقود وهي ترتعد أمام الأب البخيل، أقلَّ شجاعة من جان دارك التي تشرق صورتها المرمرية على كل ميدان من ميادين الأسواق في فرنسا. فضروب النجاح لاتستطيع أن تبهر مترجم السير التي لاتحصى، ولاتستطيع أن تخضع ذلك الذي حلل كل المساحيق والمستحضرات التجميلية القائمة في الواقع الاجتماعي تحليلاً كيميائياً. فعين بلزاك النزيهة التي لاتتطلع إلاّ نحو الطاقة، لاترى من خضم الحقائق دائماً إلاّ التوتر الحي وتستخرج من ذلك الزحام القائم على نهر بيريسينا، حيث يندفع جيش نابليون المدمَّر على الجسر، حيث يحتشد اليأس والدناءة والبطولة في مشاهد موصوفة بمئات الأشكال في ثانية واحدة، الأبطالَ الحقيقيين، أكبرَ الأبطال: الرواد الأربعين الذين لايعرف اسمهم أحد، والذين كانوا قد وقفوا في الماء البارد المتجمد الذي يصل إلى صدورهم، دافعاً بكتل الأحجار في

طريقه، ليبنوا ذلك الجسر المتداعي الذي نجا به نصف الجيش. إنه يعلم أن مآسي تجري في كل ثانية وراء ألواح الزجاج التي تنسدل عليها الستائر في باريس. وهي مآسٍ لاتقل شأناً عن موت جوليا ونهاية فالنشتاين وياسلير، ولقد كرر المرة بعد المرة الكلمة نفسها بفخر: "إن روايات البرجوازية لهي أشد مأساوية من مسرحياتكم المأساوية الفاجعة" ذلك لأن رومانسيّته تتناول الداخل. فبطله فوتران الذي يرتدي ملابس الطبقة الوسطى ليس أقل عظمة وجلالاً من أحدب نوتردام الذي تغشّيه البثور، وكاسيمودو بطل فيكتور هوجو.. هذين اللذين يمثلان أرضاً صخرية صلبة من أراضي الروح، وليس الوغد الوحشي من أدغال العاطفة والرغبة في صدر شخصياته الطامحة بأقلَّ هَوْلاً من الكهف الصخري المفزع، كهف هان إسلند. ولايلتمس بلزاكُ العظيمَ الجليلَ في الزخرف، ولا في النظر البعيد إلى التاريخي أو الغريب، بل يلتمسه فيما يتسم بالأبعاد الفائقة الاتساع، في الحدة المصعَّدة لشعور أصبح فذاً في اكتماله وانغلاقه. إنه يعرف أن كل شعور لايصبح ذا أهمية إلا حين يظل سليماً في قوته، وأن كل إنسان لايكون عظيماً إلا حين تقف نفسه على هدف ولايبدِّدها هنا وهناك، ولايقسمها في رغائب متفرقة، وعندما تمتص عاطفته العصارات الخاصة بكل المشاعر الأخرى، وتغدو قوية بالنهب وبالطيبة الوحشية، مثلما يزدهر غصن بعنفوان مضاعف إذا ما قطع البستاني الأغصان الشقيقة أو عاق نموها.

لقد وصف مثل مجانين العاطفة الأحاديين هؤلاء الذين يدركون العالم في رمز وحيد، ويحددون لأنفسهم معنى في تلك السلسلة من الراقصين التي لا سبيل إلى تبين معالمها. وتعدُّ البدهية الأساسية لمذهبه

في الطاقة نوعاً من ميكانيك العواطف: إنه الاعتقاد بأن كل حياة تتفق مقداراً واحداً من الطاقة مهما كانت الأوهام التي تبدد الحياة فيها رغائب إرادتها هذه، وسواء أبعثرت هذه الرغائب في آلاف الانفعالات أم حفظتها في اقتصاد وتوفير من أجل حالات الوجد المفاجئة العنيفة، وسواءً أفنيت نار الحياة في الاحتراق أم في الانفجار. إن الذي يعيش حياة أسرع لايعيش حياة أقصر، وإن الذي يعيش حياة تتسم بالوحدة لايعيش حياة أقل تعدداً في الجوانب. ويعد أمثال هؤلاء المجانين ذوي الميل الواحد هم وحدهم ذوو الأهمية بالقياس إلى كتاب لايريد إلى وصف النماذج وتحليل العناصر النقية. فالبشر الباهتون الفاترون لايثيرون اهتمام بلزاك، ولايثير اهتمامه إلا أمثال هؤلاء الذين يكونون شيئاً معيناً بصورة كاملة، ويتعلقون بكل أعصابهم، وبكل عضلاتهم، وبكل أفكارهم بوهم واحد من أوهام الحياة، مهما كان ذلك الوهم، بالحب أو الفن أو البخل أو التضحية أو الشجاعة أو الخمول أو السياسة أو الصداقة. يتعلقون بأي رمز يشاؤون، ولكنهم يتعلّقون به تعلقاً كاملاً. وهؤلاء البشر ذوو العاطفة الجامحة، هؤلاء المتعصبون لدين أنشؤوه بأنفسهم، لاينظرون إلى يمين ولا إلى شمال. إنهم يتحدثون فيما بينهم بلغات مختلفة ولايفهم بعضهم بعضاً. قَدِّمْ لهاوي جمع الصور امرأة، أجمل امرأة في العالم، فإنه لن ينتبه إليها، وقَدِّم للعاشق ترفيعاً فسيتجاهله، وللبخيل شيئاً آخر غير المال - فإنه لن يرفع بصره عن صندوقه. غير أنه إذا استسلم للإغراء وترك العاطفة الحبيبة من أجل العاطفة الأخرى فقد ضاع. ذلك لأن العضلات التي لاتستعمل تموت، والأوتار التي لايشدها المرء طوال سنين تتعظّم، ومَنْ كان طوال حياته

أستاذاً في هوى وحيد، بطلاً رياضياً في شعور وحيد كان مقصراً وضعيفاً في كل مجالٍ آخر. إن كل شعور يدفع به بالقوة إلى درجة الجنون الأحادي[١] يقهر المشاعر الأخرى ويمتص منها ماءها ويسلمها للجفاف: أما قيمتها الاستشارية فيمتصها في ذاته. إن كل مراحل الحب المتدرجة ونطاق تحوله الحاسمة، الغيرة والحزن والانهاك والوجد، كل ذلك يتمثل عند البخيل في حب التوفير، وينعكس عند محب الجمع في حميّا الجمع، ذلك لأن كل كمال مطلق يوحد مجموع إمكانات الشعور وتحتوي الحدة الكامنة في الاتجاه إلى جانب واحد في انفعالاتها على كل تعدد الرغائب المهملة. وهنا تبدأ مآسي بلزاك الكبرى. فإنسان المال نوسنجن الذي جمع الملايين وفاق كل المصرفيين في الإمبراطورية يتحول إلى طفل غبي سمج بين يدي عاهر، والأديب الذي زج بنفسه في الصحافة يُسْحَق مثل حبة قمح تحت الرَّحى. إنها صورة للعالم كالأحلام، وكل رمز ينطوي على الغيرة مثل يهوه، ولايسمح بعواطف أخرى إلى جانبه. وليس بين هذه العواطف عاطفة أكبر وأخرى أصغر، وليس فيها كذلك نظام للمراتب والمستويات شأن الأراضي أو الأحلام. وليس ثمة عاطفة تافهة. ويقول بلزاك "لماذا لاينبغي للمرء أن يكتب مأساة الغباء؟، ومأساة الخجل، ومأساة الجبن، ومأساة الملل؟" فهذه العواطف أيضاً هي قوى محركة دافعة، وهي أيضاً ذات أهمية بمقدار ما تكون ذات حدة كافية. بل يمتاز أشد سبل الحياة بؤساً بالعنفوان والطاقة الجمالية، مادام يمضي قدماً إلى الأمام مستقيماً غير مبتور أو يتعلق بقدره ويماشيه. واستخراج هذه القوى الأصيلة، المتعددة جداً والمتشكِّلة بأشكال عديدة من صور

---

(١) التعلق الشديد بناحية واحدة من نواحي الحياة وإهمال ماعداها .(Monomanie) "المترجم"

القوة الأصيلة الواقعية من صور البشر، وتسخينها بضغط الجو، وجلدها بسوط الشعور، وإسكارها بالعصارات الحيوية السحرية الكامنة في الكراهية والحب، ودفعها إلى الجنون في السكر، وسحق بعضها على صخرة المصادفة، وضغطها وتفريقها، وإنشاء روابط بينها، وإقامة جسور بين البخيل وهاوي جمع الصور، بين التواق إلى المجد وبين الشهوانيّ، وتحريك متوازي أضلاع القوى على نحو مستمر، والتقاط الهاوية المهدِّدة بين قمة الموج وسفحه في كل مصير، وقذفها من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل، وإنهاك البشر كالعبيد بالمطاردة، والحيلولة بينهم وبين الراحة، وجرهم عبر كل البلدان، مثلما كان نابليون يفعل بجنوده، من النمسا إلى الفانديه[1]، وعبر البحر مرة أخرى إلى مصر وإلى روما، وعبر بوابة براندنبورج[2]، ومرة أخرى أمام سفح التل الذي يقوم عليه قصر الحمراء، وأخيراً إلى موسكو بين نصر وهزيمة - مخلِّفاً وراءه نصف جنوده في الطريق، مسحوقين بالقنابل اليدوية أو تحت ثلج السهوب - وتقطيع أوصال العالم كله أوّلاً على غِرار الأشكال الهندسية، ورسمه مثلما يرسم منظر طبيعي، ثم السيطرة على لعبة الدمى بأصابع منفعلة - ذلك كان جنونه، جنون بلزاك الأحادي.

ذلك لأن بلزاك، نفسه، كان من كبار المجانين الأحاديين كما خَلَّدهم في عمله الفني. وذلك أنه عندما تعرض لخيبة الأمل والصدمة في كل أحلامه من قِبَل عالم لاينظر إلى شيء بعين الاعتبار، ولايحب المبتدئ ولا الفقير، انطوى على نفسه في هدوئه وأنشأ بنفسه لنفسه رمزاً للعالم.

---

(١) Vendée منطقة في غرب فرنسا جنوبي مصب اللوار ، قامت فيها بين عامي (١٧٩٣ - ١٨٩٦) ثورة الفلاحين الموالين للملك ضد الثورة الفرنسية ."المترجم"

(٢) باب مدينة برلين .

وكان ذلك عالماً ينتمي إليه ويسيطر هو عليه، وينهار بانهياره. وكان الواقعيّ يمر به مرور البرق، ولم يكن يأبه له، إذ كان يعيش منعزلاً في حجرته، مسمَّراً إلى مكتبه، وكان يعيش في غابة شخصياته مثلما كان يعيش إيلي ماجوس، هاوي جمع الصور بين صوره. ومنذ عامه الخامس والعشرين ما عاد الواقع يثير اهتمامه إلاّ في صورة مادة، وقود، يدفع به عجلة التوازن في عالمه الخاص. وكان يكاد يتعمد اللامبالاة بكل ما هو حي، وكأن به شعوراً بالخوف من أن تماسّاً بين عالمين، عالَمِه والعالمِ الواقعي الآخر لابد أن يغدو تماسّاً مؤلماً دائماً. وكان يذهب إلى فراشه مساءً في الساعة الثامنة مرهقاً، فينام أربع ساعات ويأمر بإيقاظه في منتصف الليل، وعندما كانت باريس، البيئة الصاخبة، تغمض عينها المتوهجة، وكان الظلام يخيّم على صخب الأزقة، وكان يتوارى، كان عالمه يبدأ في الظهور. وكان يبنيه، إلى جانب العالم الآخر الواقعي، من عناصره المزقة الخاصة، كان يعيش ساعات من الوجد المحموم، وهو ما يفتأ يجلد حواسه المرهقة ويوقظها من جديد بالقهوة، وهكذا كان يعمل عشر ساعات، واثنتي عشرة ساعة، وفي بعض الأحيان ثماني عشرة ساعة إلى أن ينتزعه شيء ما من هذا العالم ليعود به إلى واقعه الخاص. وفي ثواني اليقظة هذه لابد أن تكون له تلك النظرة التي منحه إياها رودان على تمثاله، وهذا الاستيقاظ المروِّع الذي يخرج به من الآف السماوات، وهذا الهبوط الذي يعود به إلى الواقع، وهذه النظرة الجليلة المريعة التي تكاد تصرخ، وهذه اليد التي تشد الثوب المحيط بالكتف المتجمد من البرد، وسيماء رجل أخرجه الهز العنيف من النوم، سيماء

مصابٍ بالجَولان (Somnabulant)[١] صاح رجل باسمه بصورة فظّة. وما من أديب يعادله في حدة التفاني والاستغراق في عمله، وفي قوة الإيمان بأحلامه الخاصة، وفي اقتراب الهلوسة من حدود خداع النفس. فلم يكن يعرف دائماً كيف يصدّ الانفعال مثل آلة، ليقف دوران عجلة التوازن الدوارة الهائلة بصورة مفاجئة، ولم يكن يقدر على التمييز بين الخيال الماثل في المرآة وبين الواقع، ورسم خط حاد بين هذا العالم وذاك. وقد ملأ الكُتّاب كتاباً كاملاً بالنوادر التي تبيّن اعتقاده الجازم بوجود شخصياته وهو في سكْر العمل، ملؤوا كتاباً بنوادر مضحكة وقاسية بعض القسوة في أغلب الحالات. ومنْ ذلك أن صديقاً يدخل الحجرة، فيبادره بلزاك قائلاً في فزع: "تصور، لقد قتلت البائسة نفسها!" ولايتذكر أن الشخصية التي تحدث عنها، أو جيني جرانديه، لم تعش إلاّ في مجالات خيالاته، باستثناء صدمة الفزع التي يتلقاها صديقه. وقد يكون ما يميز هذه الهلوسة المستمرة إلى حد بعيد والحادة إلى مدى بعيد، والكاملة جداً، من الجنون المرضي لنزيل من نزلاء مستشفى المجانين، هو مجرد هوية القوانين القائمة في الحياة الخارجية الظاهرية وفي هذا الواقع الجديد. ولكن هذا الاستغراق كان استغراق مجنون أحادي (Monoman) كامل بثباته على الزمن وصلابته وأحكامه؛ إذ ما عاد عمله جداً ونشاطاً، بل أصبح حمى وسكراً وحلماً ووَجْداً. لقد كان وسيلة مسكّنة، وسيلة منوّمة يقصد بها تمكينه من نسيان جوعه إلى الحياة. وقد سلّم هو نفسه، وهو مؤهل للتمتع والترف والبذخ لا مثيل له، بأن هذا العمل المحموم لم يكن بالقياس إليه إلاّ وسيلة للمتعة. ذلك لأن إنساناً ذا

---

(١) الجولان (Somnabulismus) السير في حالة النوم ."المترجم"

رغبات جامحة، مطلَق العنان، مثله، لم يكن يستطيع، شأن المجانين الأحاديين في كتبه، أن يتخلى عن كل هوى آخر، إلا لأنه كان يعوِّضه. لقد كان في وسعه أن يستغني عن كل ما في الشعور الحيوي من ألوان الإثارة، من حب وتعلق بالمجد، ولعب، وثروة، ورحلات، ومجد، وانتصارات، لأنه كان يجد في إبداعه مادة بديلة تعادل أضعاف هذا. والحواس غبية كالأطفال. فهي لاتستطيع أن تميز الأصيل من الزائف، والخدعة من الحقيقة. إنها لاتريد إلا أن تُغذّى، سواء بالمعاناة أم بالحلم. وقد خدع بلزاك حواسه طوال حياة بأسرها إذ كان يقدم لها متعاً بالكذب والتخيل بدلاً من أن يلقي إليها بهذه المتع، وكان يشبع جوعها برائحة الأطعمة التي كان يضطر إلى حرمانها إياها. وكانت معاناته هي المشاركة العاطفية في متع الشخصيات التي يبتدعها. ذلك لأنه كان هو الذي ألقى بعشرة جنيهات فرنسية على طاولة اللعب، ووقف يرتعد بينما كانت عجلة الروليت تدور، وكان هو الذي يجمع الآن فيض الأرباح الرنان بأصابع ساخنة. وكان هو الذي يحرز الآن النصر الكبير في المسرح، والذي يغير الآن على المرتفعات بألويته، ويدع البورصة ترتجف في حصونها بألغامه الرصاصية، فقد كانت له كل متع الشخصيات التي يبتدعها، وكانت هذه المتع هي ألوان الوَجْد التي كانت حياته البالغة الفقر في الظاهر تلتهم نفسها فيها. وكان يعبث بهذه الشخصيات مثلما كان جوبسك، المرابي، يعبث بالمعذبين الذين كانوا يأتون إليه يائسين ليقترضوا مالاً، والذين كان يقتنصهم بصنارته، والذين كان يشارك في تأمل ألمهم ولذتهم وعذابهم لمجرد الامتحان من حيث كونها مظاهر يتخذها ممثلون وتتسم بقَدْرٍ من الموهبة يقل أو يكثر. ويتحدث قلبه تحت

صِدارة جوبسك القذرة قائلاً: " هل تعتقد أنْ ليس هناك معنى لتغلغل المرء في أكثر ثنايا القلب البشري خفاءً، عندما يتغلغل المرء فيها بهذا العمق ويراها أمامه في عريها؟". ذلك لأنه، وهو ساحر الإرادة، صَهَر الحلم فحوّله إلى حياة. وقد روي عنه أنه عندما كان يأكل الخبز الجاف، وجبته البائسة، في شبابه وهو في غرفته على السطح، كان يرسم بالطباشير على المائدة أثر حافة الأطباق ويكتب في وسط الدائرة أسماء أفضل المآكل المحببة إليه ليحسّ بذلك بطعم المآكل المترفة في الخبز اليابس عن طريق إيحاء الإرادة فحسب. وكما كان يظن هنا أنه يذوق الطعم، وكما كان يحس به فعلاً فقد امتص بلا ريب كل مفاتن الحياة ممثلة بعصارات الحياة السرية في كتبه دونما قيد، وخدع فقره الخاص بغنى عبيده وبذخهم. وكان بلا ريب يحس، وهو الذي تلاحقه الديون ويعذبه الدائنون أبداً، بإثارة حسية على وجه الدقة عندما كان يكتب: مئة ألف فرنك إيجاراً. وكان هو الذي يبحث بين صور إيلي ماجوس الذي أحب كلتا الأميرتين مثلما كان أبوهما جوريو يحبهما، والذي صعد مع سرافيتوس فيوردات النرويج التي لم يرها قط حتى الذروة، والذي كان يستمتع مع روبنبريه بنظرات النساء المعجبة، وكان هو، هو نفسه الذي كان يدع المتعة تنطلق من هؤلاء البشر مثل الحمم من أجل نفسه، والذي كان يخمر لهم السعادة والألم من كل أصناف أعشاب الأرض. ولم يكن ثمة أديب يشارك شخصياته في الاستمتاع أكثر منه، وفي تلك المواضع بالذات، حيث يصف سحر الثروة التي يحنُّ إليها أشدَّ الحنين يحس المرء إحساساً أقوى منه في المغامرات الشهوانية، بسكْر الإنسان المسحور بنفسه، وبأحلام الإنسان المنفرد الذي يتعاطى الحشيش. تلك هي أشد

عواطفه عمقاً، إنها هذا المد والجزر في الأعداد، هذا الكسب الجامح وضياع المبالغ الكبيرة، هذا القذف برؤوس الأموال من يد إلى أخرى، وتعاظم الميزانيات وانهيار القيم العاصف، وعمليات الهبوط والصعود في اللامحدود. وهو يدع الملايين تهبط كالعاصفة على المتسولين، ويدع رؤوس الأموال تتسرب من خلال الأيدي الناعمة كالزئبق، ويصف قصور فوبورج وسحر المال متلذذاً. وهو يخرج دائماً كلمات الملايين والمليارات متلعثماً مع ذلك العجز الذي لايقدر معه على الكلام، وبحَشْرَجة الرغبة الحسية الأخيرة. وقد رتبت قطع الأثاث الفاخرة البراقة في الحجرات ترتيباً شهوانياً مثل نساء قصر عثماني، ونشرت علائم القوة مثل جواهر تاج ثمينة. وقد ظلت هذه الحمّى ملتهبة حتى في مخطوطاته. وفي وسع المرء أن يرى كيف تنتفخ السطور، التي تكون بادئ الأمر هادئة منمقة، مثل شرايين رجل غضبان، وأن يرى كيف تترنح وتزداد سرعتها، وكيف تتلاحق في سرعة جنونية، تلطخها آثار القهوة التي يجلد بها أعصابه المرهقة ويحثها على المضي إلى الأمام، ويكاد يسمع لهاث الآلة ذات الحرارة الزائدة، اللهاث المستمر المُقَرْقِر، ويسمع التشنج العاصف المحموم التعصبي لمبدعها، هذه الرغبة عند الدون جوان الفعلي، الإنسان الذي يريد امتلاك كل شيء وأن يكون له كل شيء. ويرى المرء الاندفاع الناري المتكرر لذلك الذي لايكتفي أبداً في أقواس التصحيح التي كان يمزق بنيانها المتجمد مرة بعد أخرى مثلما ينكأ المحموم جرحه ليستخرج الدم الأحمر النابض من السطور، ذلك الدم الذي يجري عبر الجسد الذي اعتراه التجمد والبرد.

وقد كان مثل هذا العمل الجبار خليقاً أن يظل غير قابل للفهم لو

أنه لم يكن لذة وأكثر من لذة: إنه إرادة الحياة الوحيدة، إرادة إنسان حرّم على نفسه بدافع الزهد والتبتل كل أشكال القوة الأخرى، إرادة إنسان ذي عاطفة جامحة كان الفن عنده الإمكان الوحيد للتعبير. وقد حلم مرة أو مرتين بموضوعات أخرى، حلماً عابراً. وكان قد حاول أن يجرب نفسه في الحياة العملية، أول مرة، عندما أراد الوصول إلى قوة المال الواقعية، حين يئس من الإبداع الفني، وأصبح مضارباً، وأسس مطبعة وجريدة، ولكنه يفقد رأس ماله بتلك السخرية التي يهيِّئها القدر للخارجين عليه، وهو الذي عرف كل شيء في كتبه، مؤامرات أهل البورصة، والتقديرات والحسابات الماكرة في الصفقات الصغيرة والكبيرة، وأحابيل المرابين، والذي عرف لكل شيء قيمته، والذي كسب بمئات من البشر الواردين في أعماله، قوته، وكان قد اكتسب ثروة ذات بناءٍ صحيح منطقي، وهو نفسه، الذي أغنى جرانديه وبوبينو، وكيريفيل وجوريو وبريدو ونوسنجن وفيهر بروست وجوبسك، ينهار بصورة فاضحة، ولم يبق له إلاّ ذلك العبء الفادح من الديون الذي لبث يجرُّه بعدئذٍ على أكتافه الحمالة للأعباء طوال نصف قرن من حياته، عبداً إسبارطيا من عبيد أفظع الأعمال التي انهار تحت وطأتها ذات يوم وقد تفجرت شرايينه من دون أن يصدر عنه صوت. وانتقمت غيرة الهوى المهجور، الهوى الوحيد الذي كان قد توجه بنفسه إليه، هوى الفن، لنفسها منه انتقاماً رهيباً. بل إن الحب نفسه، وهو الذي يكون عند الآخرين حلماً رائعاً بشيء واقعي يعانونه، لم يكن يتحول إلى معاناة إلاّ انطلاقاً من حلم. فالسيدة دي هانسكا، زوجته فيما بعد، الغريبة التي كان يوجه إليها تلك الرسائل الشهيرة، كان يحبها حباً جامحاً قبل أن ينظر في عينها، كانت محبوبة

من قبله، وهي مازالت بعيدة عن مجال الواقع، مثل الفتاة ذات العيون الذهبية، مثل دلفين وأوجيني غرانديه. فكل هوى آخر غير هوى الإبداع الفني والاستغراق في الحلم هو عند الكاتب الحقيقي انحراف. وقد قال لتيوفيل جوتييه: "يجب على الأديب أن يزهد في النساء لأنهن يضيّعن وقته، وينبغي للمرء أن يقتصر على كتابته، وهذا ما يصنع الأسلوب"، ولم يكن في أعمق أعماقه أيضاً يحب السيدة هانسكا، بل كان يحب حبه لها، لم يكن يحب المواقف التي كانت تواجهه، بل كان يحب المواقف التي يبتدعها، وكان يغذي جوعه إلى الواقع زمناً طويلاً إلى مدىً بعيد بالأوهام، وكان يعبث حيناً طويلاً بالصور والأزياء إلى أن يؤمن هو نفسه بهواه شأن الممثلين في أشد اللحظات انفعالاً. وقد ظل يخدم هذا الهوى من دون كلل، ويُسرِّع عملية الاحتراق الداخلي حتى اندفع اللهيب عالياً وانطلق نحو الخارج، إلى أن انهار. وكانت حياته تنكمش وتتقلص مع كل كتاب جديد مثل جلد الإلكة[1] السحري في قصته الصوفية عند كل رغبة متحركة، وكان يقع فريسة لجنونه الأحادي مثلما يقع المقامر فريسة لورق اللعب، والسكير فريسة للخمور، والحالم بفعل الحشيش فريسة للغليون الخطر، والمتهتك فريسة للنساء. لقد تحطم على صخرة إشباع رغائبه الفائق.

ومن البدهي كل البداهة أن إرادة عملاقةً إلى هذا المدى، كانت تملأ الأحلام بالدم والحيوية على هذا النحو، كانت ترى سر الحياة في سحرها الخاص، أي سحر الإرادة، وكانت ترفع نفسها إلى مستوى قانون عالمي. ولم يكن في وسع ذلك الذي لم يفصح عن شيء من نفسه أن تكون له

(١) الإلكه نوع من الوعول له قرون على شكل المجرفة .

فلسفة حقيقية، وربما لم تكن فلسفته تزيد على شيء متحول لم تكن له صورة ثابتة مثل بروتويس(١)، لأنه كان يجسد كل الفلسفات في نفسه، وهو الذي كان يَنْسَرِب متسللاً مثل درويش، مثل روح عابرة، إلى أجساد آلاف الشخصيات، ويتلاشى في متاهات حياتهم، فيكون مع أحدها متفائلاً حيناً، وغيرياً حيناً آخر، ومتشائماً تارة، ونسبياً تارة أخرى، وكان في وسعه أن يدع كل الآراء والقيم تجري فيه وتخرج منه مثل التيارات الكهربائية. ولابد أن الإرادة الهائلة كانت إرادة حقيقية عنده لاتقبل التغيير، إنها كلمة السر السحرية هذه التي كانت تنسف له، وهو الغريب، الصخور القائمة أمام صدر البشر المجهول، وتهبط به لتسوقه إلى أغوار شعورهم وتدعه يصعد من هناك مرة أخرى مشحوناً بأنبل ما عانوا. ولابد أنه كان أكثر ميلاً ممَّن عداه إلى أن يعزو إلى الإرادة قوة ينتقل مفعولها متجاوزاً المجال المعنوي إلى المجال المادي، ويحس به مبدأً للحياة ووصية للعالم. وكان يعي أن الإرادة، هذا السائل هو الذي هز العالم منطلقاً من رجل كنابليون، وأطاح بالدول، ونصب أمراء، وأدخل الفوضى في مصائر الملايين، وأن هذا الضغط الجوي النقي الناشئ عن شيء فكري والمتجه نحو الخارج لابد أن يتجلى في المجال المادي أيضاً، وأن يرسم نمط ملامح الوجه الدالة على النفس، وأن ينصَبَّ في النظام الطبيعي للجسد كله. فكما يشجِّع انفعال اللحظة الحاضرة التعبير عند كل إنسان، ويُجَمِّل الملامح الفظة، وحتى البليدة، ويهب لها سماتها الخاصة المميزة، فما أكثر ما تفوق هذا إرادة مستمرة، هوىً مزمن، في استخراج مادة الملامح من الوجه بالنحت. فقد كان الوجه عند

(١) Proteus هو في الأسطورة الإغريقية عجوز البحر المتكهن الذي يتشكل بأشكال عِدة. "المترجم"

بلزاك إرادة حياة متحجرة، سمة مميزة مصبوبةً في معدن، وكما ينبغي للعالم الأثري أن يعرف حضارة بأكملها من البقايا المتحجرة كان يبدو له أن من مقتضيات الأديب أن يعرِف الحضارة الداخلية لإنسان ما من محياه ومن الجو القائم حوله. وقد حبَّب إليه علم الفراسة هذا نظرية غال[١]، وطوبغرافيته الخاصة بألوان المقدرة المختزنة في الدماغ، ودفعه إلى دراسة لافاتر[٢] الذي كان لايجد، مثله، شيئاً آخر سوى إرادة الحياة المتحوِّلة إلى لحم وعظم، والشخصية المحوَّلة إلى جهة الخارج، وكان مرغوباً عنده كل ما يؤكد هذا السحر، هذا التأثير المتبادل الخفي بين الجانبين الداخلي والخارجي. وكان يؤمن بنظرية مسمر[٣] في انتقال الإرادة المغناطيسي من وسْط إلى آخر، ويربط هذه النظرة بنظرات سفيدنبورج[٤] الروحية الصوفية، وقد لَخَّص كل هذه النزعات والميول التي لم تتكثف تماماً في صورة نظرية، في نظرية شخصيته المفضلة، لويس لامبير، كيميائي الإرادة، في الشخصية الغريبة لذلك الذي مات مبكراً، والذي يجمع بصورة غريبة بين صورته الذاتية وبين شوقه إلى الكمال الداخلي. وكان كل وجه بالقياس إليه لغزاً يجب حله، وكان يزعم أنه يتبيَّن في كل وجه سيماءً حيوانية، ويعتقد أن في وسعه أن يحدد المقضيَّ عليه بالموت بعلامات سرية، ويفخر بأنه يستطيع أن يقرأ مهنة كل عابر سبيل من محيّاه وحركاته وملبسه. وقد بدت له هذه المعرفة

---

(١) فرانتس يوزيف غال من علماء فراسة الدماغ (١٧٥٨ ـ ١٨٢٨) .

(٢) هو يوهان كاسبار لافاتر (١٧٤١ ـ ١٨٠١) من علماء الفراسة السويسريين . وقد أفاض جوته في الحديث عنه في كتابه "الشعر والحقيقة" ، ترجمة محمد جديد .

(٣) فريدريش أنطون مسمر (١٧٣٤ ـ ١٨١٥) مؤسس نظرية المغناطيسية الحيوانية .

(٤) كيميائي سويدي اخترع المِمْخَضة الفائقة السرعة . "المترجم"

الحدسية شيئاً لم يصل بعدُ إلى أعلى درجات سحر النظرة. ذلك لأن هذا كله لم يكن يشمل إلاّ الكائن، والحاضر. وكان أعمق شوق عنده يتجه إلى أن يكون مثل أولئك الذين لايستطيعون أيضاً اقتفاء آثار الماضي والمستقبل من الجذور الممتدة، وإلى أن يكون أخاً للعيّافين(*)، أن يكون المتكهن، وواضع الجداول الفلكية. وصاحب النظرة التنبُّئية، وكل أولئك المتمتعين بموهبة النظرة الأعمق، النظرة الثانية، والمستعدين لمعرفة أعمق ما في الباطن بالاستناد إلى الظاهري، واللامحدود بالاستناد إلى الخطوط المحددة، والذين يقدرون على متابعة رسم الخط القصير للحياة المنصرمة، والطريق المظلم إلى المستقبل بالاستناد إلى الخطوط الدقيقة لسطح اليد. ولم توهب مثل هذه النظرة السحرية، عند بلزاك، إلاّ لذلك الذي لم يقسم ذكاءه على آلاف الاتجاهات، بل اختزنه في ذاته متوجهاً إلى هدف وحيد ـ وتتكرر فكرة التركيز عند بلزاك بصورة أبدية. وليست موهبة "النظرة الثانية" وقفاً على الساحر والمتكهن وحدهما، فالنظرة الثانية، تلك المعرفة العفوية القائمة على الرؤيا، هذه العلامة من علامات العبقرية التي لاشك فيها، تتمتع بها الأمهات حيال أطفالهن، ويتمتع بها ديبلان، الطبيب الذي يقرر بالاستناد إلى العذاب المختلط لأحد المرضى، على الفور، علةَ مرضه والحدود المحتملة لمدة حياته، والقائد العبقري نابليون الذي يعرف على الفور الموقع الذي يجب أن يوزع فيه الألوية ليقرر مصير المعركة، ويتمتع بهذه الموهبة مارسيه، ذو الغواية الذي يلتقط الثانية العابرة التي يستطيع فيها أن يسوق امرأة إلى السقوط، ونوسنجن المضارب بالبورصة الذي يفجر انقلاب البورصة

(*) جمع العيّاف، وهو الذي يتخذ العيافة مهنة، وهي أن يثير الطير للتفاؤل أو التشاؤم. "المترجم"

الكبير في اللحظة المناسبة. وكل هؤلاء من فلكيي سماء الروح يتمتعون بعلمهم بفضل النظرة المتغلغلة نحو الداخل التي تبصر وكأنها تنظر من خلال منظور أفقي (Perspektive Horizonte) حيث لاتميز العين المجردة إلاّ عَماءً مادياً. وهنا يكمن التطابق بين رؤيا الشاعر واستنباط العالم، بين الإدراك السريع العفوي وبين المعرفة البطيئة المنطقية. فقد كان بلزاك، الذي كانت نظرته العلوية الحدسية الخاصة نظرة لايدركها هو نفسه، والذي كان يضطر في كثير من الأحيان إلى إلقاء نظرة من عَلٍ على عمله بعين تكاد تزيغ وكأنه شيء لا سبيل إلى إدراكه، كان مرغماً على الاتجاه نحو فلسفة للأشياء التي لاتقبل القياس، نحو صوفية ما عادت تكفيها كاثوليكية المعلمين الشائعة. وهذه النواة من السحر التي كانت تُداخِل أعمق أعماق كيانه، هذا الشيء الذي لايفهم والذي جعل فنه ليس مجرد كيمياء الحياة بل سيمياءها، هو القيمة التي ترسم حداً فاصلاً بينه وبين المتأخرين، والمقلِّدين، بينه وبين زولا بوجه خاص، ذلك الذي كان يضم حجراً إلى حجر، بينما كان بلزاك يدير الخاتم السحري فحسب وإذا قصرٌ يشيد له ألفَ نافذة. ويبلغ من عظم الطاقة الكامنة في عمله أن الانطباع الأول عنه يظل دائماً انطباع السحر لا انطباع العمل، لا انطباع استعارة من الحياة بل إهداءً إليها وإغناءً لها.

ذلك لأن بلزاك ـ وهذا يحوم مثل سحابة من الأسرار لا سبيل إلى اختراقها حول شخصيته ـ ما عاد يدرس ويجرب في سنوات إبداعه، وما عاد يلاحظ الحياة مثل كاتب كزولا الذي كان يضع، قبل أن يكتب رواية، إضبارة لكل شخصية على حدة، ولم يكن يصنع صنيع فلوبير الذي كان يقلب المكتبات بحثاً عن كتاب بالغ الضآلة. كان بلزاك قلّما

يعود إلى ذلك العالم الذي كان يقع خارج عالمه. فقد كان أسير هَلْوَسَته وكأنه في سجن، مسمَّراً على مقعد العمل التعذيبي، وما كان يعود به عندما كان يقوم بإحدى تلك النزهات العابرة في عالم الواقع، عندما كان يذهب للنزاع مع ناشره أو ليأتي بملازم التصحيح إلى المطبعة، أو ليتناول الطعام مع صديق، أو ليقلّب المعروضات في مجال الطرائف والتحف بباريس، كان دائماً إشباعاً أكثر منه جمعاً للمعلومات. ذلك لأن معرفة الحياة بأسرها كانت حينئذ قد تغلغلت فيه عندما بدأ يكتب بطريقة ما خفية، باتت هذه المعرفة مجموعة مختزنة. وقد يكون مشابهاً لظاهرة شكسبير، أكبر لغز في الأدب العالمي، تلك الظاهرة التي تكاد تكون أسطورية حينما يتساءل المرء كيف ومتى ومِنْ أين نَمَت كل هذه المخزونات من المعرفة عنده، هذه المخزونات الهائلة من كل الطبقات المهنية ومن كل المواد والطبائع والظواهر. فقد لبث ثلاث سنين أو أربعاً، وهي سنوات المِهَن، كاتباً لدى محام، ثم ناشراً، وطالباً. ولكن لابد أنه اغترف كل شيء في هذه السنوات المعدودة، اغترف هذا الفيض من الحقائق الذي لا سبيل إلى تفسيره وإلى تجاهله أبداً، اغترف معرفة كل الشخصيات والظواهر. ولابد أنه كان يلاحظ في هذه السنين بصورة لاتصدق. ولابد أن بصره كان بصراً يمتص امتصاصاً رهيباً، وكان بصراً شرهاً يدفع بكل شيء يواجهه إلى الداخل كالخفاش، إلى الباطن، إلى ذاكرة لايعتري الشحوبُ فيها شيئاً ولايتسرب منها شيء، ولايختلط شيء بآخر أو يعتريه الفساد، وحيث كان كل شيء منظماً مختزناً مكدساً في أكوام هائلة، جاهزاً دائماً وموجهاً على نحو متواصل، تبعاً لجانبه الجوهري المهم، وكان يدفع بكل شيء ويرده جانباً إذا كان يمس

إرادته ورغبته مسّاً رفيقاً. لقد عرف بلزاك كل شيء، القضايا والمعارك ومناورات البورصة والمضاربات العقارية، وأسرار الكيمياء، وأحابيل العطارين، ولمسات الفنانين الفنية، ومناقشات اللاهوتيين، وإدارة الجريدة، وخدعة المسرح، وخدعة ذلك المسرح الآخر، ألا وهو السياسة. وقد عرف الريف، وباريس والعالم، وكان، وهو الذي يحصل المعرفة من خلال التجوال والتسكع، يقرأ ملامح الشوارع الملتوية وكأنه يقرأ في كتاب، وكان يعرف عن كل منزل متى بُنِيَ، ومَنْ بناه، ولمن بناه، ويحل لُغزَ شعار النبالة القائم فوق الباب، وكان يعرف عصراً بأسره بالاستناد إلى فن البناء، ويعرف في الوقت نفسه سعر الإيجارات، ويملأ كل طابق بساكنيه من البشر، ويضع الأثاث في الحجرات، يملؤها بجو من السعادة والشقاء ويدع شبكة القدر الخفية تنسج نفسها من الطابق الأول إلى الثاني، ومن الثاني إلى الثالث. وكانت له معرفة موسوعية، فكان يعرف كم تبلغ قيمة صورة لبالما فيكشيو[١]، وكم يكلف هكتار من أرض المراعي، وجورب ذو حافة مزركشة، وكم تكلف عربة خفيفة ذات حصان واحد وخادم، وعرف حياة المتأنقين الذين ينفقون في سنة واحدة عشرين ألف فرنك وهم يعيشون تحت وطأة الديون، وإذا ما قلبنا صفحتين وجدنا حياة مستأجر بائس تتحول في حياته التي يدبر أمورها بمكر ودهاء فائقين مظلة ممزقة ولوح زجاج مكسور من ألواح النافذة إلى كارثة. ثم نقلب بضع صفحات وإذا هو بين المساكين المُمْلِقين، يجري وراءهم ليرى كيف يكسب كل منهم دريهماته المعدودة ومنهم الأوفرني[٢] الفقير،

---

(١) Palma Vecchio رسام إيطالي من عصر النهضة في البندقية (١٤٨٢ ـ ١٥٢٨)"المترجم"

(٢) نسبة إلى إقليم أوفرني في وسط فرنسا ."المترجم"

السقّاء الذي يتمثل حنينه في أن لايضطر إلى سحب البرميل بنفسه، وان يكون له جواد، جواد صغير، صغير جداً، والطالب والخياطة، وكل هذه الأشكال من حياة المدينة الكبيرة التي تكاد تشبه حياة النبات. وتنبعث آلاف المناظر الطبيعية، وكل منها صالح للظهور وراء مصائره وصياغتها، وتغدو كلها عنده بعد لحظة من النظر أوضح منها عند الآخرين بعد سنين عاشوا فيها وسط تلك المناظر. لقد عرف كل شيء سبق له أن مسه ذات مرة ببصره مساً عابراً، ومن تناقضات الفنان العجيبة أنه عرف بنفسه ما لم يتعرف عليه أبداً، فقد ترك فيوردات النرويج ومتاريس سرقسطه تنبعث من أحلامه وكانت مثل الواقع. وإن هذه السرعة في الرؤية لهي سرعة هائلة. وكان الأمر كما لو كان هو يستطيع أن يرى واضحاً وعارياً ما كان الآخرون يبصرونه من وراء ستار وتحت آلاف الألبسة وكانت له على كل شيء علامة، ولكل شيء مفتاح، فكان يستطيع أن يزيل القشرة الخارجية عن الأشياء لتكشف له عن باطنها، وكانت ضروب السيمياء تتفتّح له، وكان كل شيء يسقط في حواسه مثلما تسقط النواة من ثمرة. وكان ينتزع الجوهري من ثنايا غير الجوهري بهزة واحدة، ولكنه لم يكن يفعل ذلك بالتنقيب عنه باحثاً بيديه ببطء من طبقة إلى طبقة، بل كان يفجر مناجم الحياة الذهبية بما يشبه البارود. وبهذه الصور الواقعية يدرك في الوقت نفسه ما لايدرك جو السعادة والشقاء المحموم فوقها في صورة غازيّة، والاهتزازات المُحَوِّمة بين السماء والأرض، والانفجارات القريبة، وعواصف الهواء. وكان مايبدو للآخرين في صورة خطوط أوّلية وما يرونه داخل نافذةِ عرضٍ زجاجية، كان يحس بهذا بحساسيته السحرية كما لو كان حالة جوية ماثلة ضمن غلاف ميزان الحرارة.

وهذه المعرفة الحدسية الهائلة التي لا مثيل لها هي عبقرية بلزاك، أما ما يسمى الفنان، موزع القوة، والمنظم والمشكِّل، والمؤلف والمحلل، فذلك ما لايحس به المرء بوضوح عند بلزاك. وقد يميل المرء إلى القول إنه لم يكن أبداً ما يسمى بالفنان بمقدار ما كان عبقرياً. وتنطبق عليه أيضاً الكلمة القائلة: "إن مثل هذه القوة ليست في حاجة إلى الفن". فهنا قوة يبلغ من جلالها وعظمتها في الواقع أنها تستعصي على الكبح والترويض مثل اشد حيوانات الغابة العذراء انطلاقاً، إنها جميلة مثل غابة وحشية صغيرة، إنها جدول ساقط منهمر، إنها عاصفة ككل تلك الأشياء التي تكمن قيمتها الجمالية في حدة تعبيرها فحسب، وجمالها لايحتاج إلى التناسق والزخرف والتوزيع الذي يهدف إلى التدارك والرعاية، فهي تحدث مفعولها بفعل التعدد الطليق في قواها. ولم يعمد بلزاك أبداً إلى تأليف رواياته بدقة، بل تلاشى فيها كما يتلاشى في هوى، وتغانى في الأوصاف، وكان يبحث بين الكلمات كما يبحث بيديه بين الأقمشة أو في جسد عارٍ. وكان يبعث شخصياته ويخرجها من كل الطبقات والأسر والأقاليم في فرنسا مثلما كان نابليون يفعل بجنوده، ويقسمها إلى ألوية، ويجعل واحداً منها فارساً ويعين الآخر على المدافع، والثالث للمؤخرة، ويذرّ البارود على أوعية الذخيرة في بنادقهم، ثم يدعهم بعد ذلك لقوتهم الداخلية المرسَلَة العنان. وليس في "الكوميديا الإنسانية" على الرغم من المقدمة الجميلة - والمضرة مع ذلك! - خطة داخلية. فهي غير ذات خطة كما بدت الحياة ذاتها له غيرَ ذاتِ خطة، إنها لاتهدف إلى أخلاق ولا إلى نظرة علوية كلية، إنها ترمي إلى عرض المتحول أبداً من حيث كونه متحولاً، وفي كل هذا المد والجزر لاتوجد قوة

دائمة، وإنما ويوجد ذلك الجو غير المادي الذي يبدو كأنه منسوج من السحاب والنور والذي يسميه الناس عصراً. والقانون الوحيد لهذا العالم الجديد كان خليقاً أن ينص على أنَّ كل البشر الذين يكون العصر وحده هو الذي يشكل اتحادهم غير الدائم إنما يكوِّنهم العصر، وأن أخلاقهم ومشاعرهم هي كذلك نتاج مُثُلِهم أنفسهم، وأن ما يسمى في باريس فضيلة هو رذيلة وراء جزر آزور، وأنه لايوجد قيم ثابتة لشيء، ولابد لأولي العواطف الجامحة أن يقوّموا العالم مثلما جعل بلزاك المرأة تقوّمه قائلة إنه يعادل دائماً قيمة ما يكلفه. ومهمة الأديب الذي يعجز ـ لأنه هو نفسه نتاج عصره وزمانه ـ عن استخلاص الثابت من هذا التحوُّل، هي وصف الضغط الجوي والحالة الفكرية الخاصة بعصره والتفاعل المتبادل بين القوى المشتركة. فالأدباء هم رُصَّاد التيارات الاجتماعية ورياضيّو الإرادة، وكيميائيو العواطف، وجيولوجيو الصور القومية الأصيلة ـ إن مهمة الأديب أن يكون عالماً متعدد الجوانب يتغلغل بكل الوسائل في جسد عصره ويصيخ السمع، وأن يكون في الوقت نفسه جمّاعاً لكل الحقائق، ورساماً لكل مناظرها الطبيعية، وجُنْدياً لكل أفكارها، وذلك هو طموح بلزاك، ومن أجل ذلك كان لا يعتريه التعب في تسجيل الأشياء سواء منها الجليلة أو المتناهية في الضآلة والصغر. وهكذا أصبح عمله، حسب كلمة تين الخالدة، أكبر مستودع للوثائق الإنسانية منذ أيام شكسبير. ولايقاس بلزاك بكل عمل من أعماله على حدة، بل يقاس بكل عمله، ويجب أن يُنْظَر إليه كما ينظر إلى منظر طبيعي بجباله ووديانه، وبعده اللامحدود والمهاوي التي تبوح وتكشف والأنهار السريعة. وبه تبدأ فكرة الرواية باعتبارها موسوعة للعالم

الداخلي ـ ويكاد المرء يستطيع أن يقول إن هذه الفكرة تنتهي به أيضاً لو لم يأت دوستوييفسكي. فقد كان الأدباء قبله لايعرفون إلاّ شيئين لدفع محرك السلوك النائم إلى الأمام: فإما أن يقيموا المصادفة التي تحدث مفعولها من الخارج والتي كانت تستقر في الأشرِعة كريح قوية وتدفع بالمركب إلى الأمام، وإمّا أن يختاروا الدافع الشهواني وحده وهو القوة المحركة من الداخل، التي تمثل لحظات التحول المصيرية في الحب. وقد قام بلزاك بتغيير نغمة الشهواني. فكان عنده نوعان من أصحاب الرغبة (وكما قلنا، لم يكن يثير اهتمامه إلا أولو الرغائب، الطامحون): الشهوانيون بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي بضعة رجال وكل النساء تقريباً، إذ يكون الحب هو برجهم الفلكي الوحيد الذي يولدون تحته ويتولاّهم الفناء تحته، أمّا أن كل هذه القوى التي تطلقها الشهوة من عقالها ليست هي الوحيدة وأن لحظات التحول المصيري في العواطف لاتقل عنها عند الآخرين ولا بمقدار مثقال ذرة من دون أن تتفتت القوة الأصيلة الدافعة أو تتقسّم، وأنها تظل متضمنة في صور أخرى وفي رموز أخرى، فتلك معرفة فعالة اكتسبت بها رواية بلزاك تعدداً هائلاً في جوانبها.

غير أن بلزاك غذّى روايته بالواقع من ينبوع ثان: فقد أدخل المال في الرواية. وكان، وهو الذي لم يتعرف بقيم مطلقة، يراقب قيم الأشياء الظاهرية والأخلاقية والسياسية والجمالية، بدقة، بحكم كونه إحصائياً يهتم بالنسبي، وكان يراقب بصورة خاصة تلك القيمة التي تسري بصورة عامة للأشياء التي تكاد تقترب في أيامنا من القيمة المطلقة. إنها قيمة المال. فمنذ أن سقطت امتيازات الطبقة الأرستقراطية، ومنذ إزالة الفروق الطبقية أصبح المال دم الحياة الاجتماعية وقوتها الدافعة. فكل شيء

يتحدد بقيمته، وكل عاطفة تتحدد بضحاياها المادية وكل إنسان يتحدد بدخله الظاهري. والأعداد هي مقاييس الدرجات لأحوال جوية معينة من أحوال الضمير التي جعل بلزاك دراستها مهمة له. والمال يدور في روايته. فهو لايقتصر على وصف نمو الثروات الكبيرة وانهيارها، والمضاربات الوحشية في البورصة، ولا على المعارك الكبرى التي يبذل فيها من الطاقة ما يعادل ما بذل في لايبتسيج وواترلو، ولايقتصر على هذه النماذج العشرين من جامعي المال بدافع البخل أو الكراهية أو حب التبذير أو الطموح، ولايقتصر على أولئك الذين يحبون المال من أجل المال، وعلى أولئك الذي يحبونه من أجل الرمز، أو على أولئك الذين يكون المال عندهم مجرد وسيلة إلى أغراض، بل كان بلزاك أول من بيَّن، بآلاف الأمثلة كيف يتسرب المال حتى إلى أنبل الأحاسيس وأرقها وأبعدها عن المادة. فكل شخصياته تَحْسُب كما نفعل ذلك بصورة لا إرادية في الحياة. والمبتدئون عنده، الذين يأتون إلى باريس، يعرفون بسرعة ما تكلفه زيارة للمجتمع الراقي، وملابس أنيقة، وأحذية لامعة، وعربة جديدة، ومسكن، وخادم؛ وآلاف الصغائر والتوافه التي ينبغي دفع ثمنها واكتسابها جميعاً بالتعلم. وهم يعرفون الكوارث الكامنة في التعرض للاحتقار بسبب صِدارٍ مخالف للزي الشائع، وسرعان ما يكتشفون أن المال وحده أو بريق المال هو الذي ينسف الأبواب، ومن هذه الضروب الصغيرة التي لاتنقطع من التذلل تنمو العواطف الكبيرة والطموح العنيد. وبلزاك يسير معهم، فهو يحسب للمبذرين نفقاتهم، وللمرابين نسبهم المئوية، وللتجار مكاسبهم، وللماجنين ديونهم، وللسياسيين رشواتهم. وتمثل المبالغ المحسوبة أرقام درجات الشعور

المتعاظم بالاضطراب، إنها ضغط ميزان الضغط الجوي الذي يشير إلى الكوارث الوشيكة. ولما كان المال هو الثمرة المادية للطموح الكوني الشامل، إذ تغلغل في كل المشاعر، فقد كان لابد لبلزاك، وهو الطبيب الباتولوجي للحياة الاجتماعية، من إجراء فحص مجهر للدم وتحديد نسبة المال في الجسد على وجه اليقين. ذلك لأن كل حياة يجري إشباعها بالمال، فهو الأوكسجين للرئتين المرهقتين، وما من أحد يستطيع أن يستغني عنه، فلا الطَموح يستغني عنه بطموحه، ولا العاشق بسعادته، والفنان أقل الناس استغناء عنه، فقد عرف بلزاك ذلك بنفسه، وهو الذي كان كاهله يرزح تحت عبء الديون التي تبلغ مئات الألوف من الفرنكات، عرف هذا الثقل الرهيب الذي كان قلما يزيحه عن كاهله ـ في وَجْدِ العمل ـ والذي أناخ عليه آخر الأمر فحطّمه.

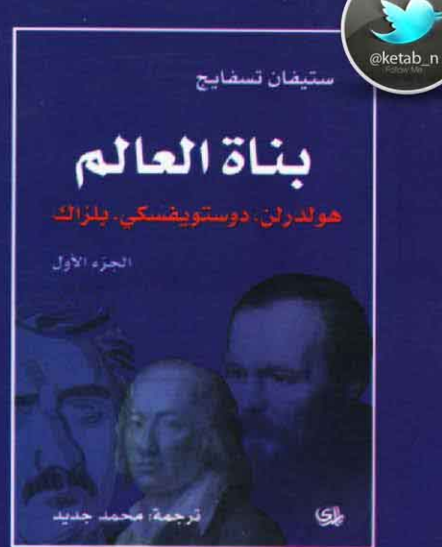
ولايمكن تناول عمله الفني بنظرة واحدة شاملة. ففي المجلدات الثمانين يقوم عصرٌ، وعالمٌ، وجيل. ولم تجر من قبلُ أبداً محاولة واعية لإخراج عمل جبار كهذا، ولم تُكافَأ جرأة إرادة عملاقة مكافأة أفضل من هذه. فعمله يهب للمستمتعين المستريحين الذين يبتغون، عند المساء، إذ يهربون من عالمهم الضيق، صوراً جديدة وأناساً جدداً، انفعالاً ولهواً متغيراً، ولكتاب المسرح مادة لمئات المآسي، وللعلماء فيضاً من المشكلات والنقاط الحافزة على التفكير ـ مبعثرة هنا وهناك مثل فتات مائدة متخم بالطعام ـ، وللمحبين لهيباً من الوَجْد أنموذجياً بصورة مطلقة. غير أن أكثر ما في عمله جبروتاً وشموخاً هو التراث الذي تركه للأدباء، ففي تصميم "الكوميديا الإنسانية" توجد إلى جانب الروايات المكتملة أربعون رواية غير مكتملة، غير مكتوبة، إحداها رواية موسكو، وثمة أخرى هي (سهل

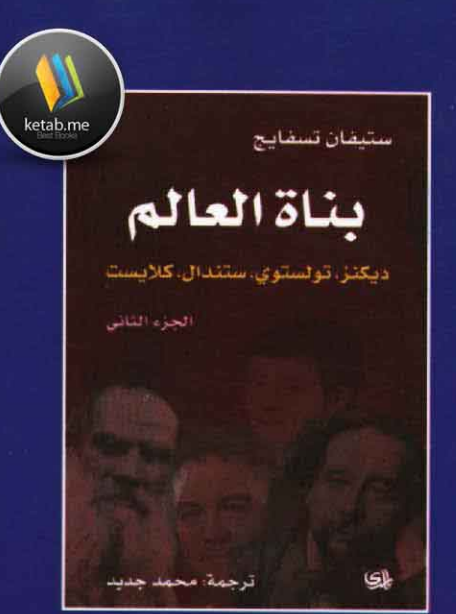
فاجرام) وتتناول رواية غيرها القتال من أجل فيينا، وتتناول رواية أخرى حياة العاطفة. ويكاد يكون من حسن الحظ أن هذه الأعمال لم تصل جميعاً إلى نهايتها. وقد قال بلزاك ذات مرة: "العبقري هو ذلك الذي يستطيع في كل وقت أن يقلب أفكاره إلى عمل. غير أن العبقري الكبير جداً لايمارس هذا النشاط دائماً، وإلا أصبح مشابهاً لله أكثر مما ينبغي"، ذلك لأنه لو أتيح له أن ينهي كل هذه الأعمال، ويحيط بكل دائرة العواطف والأحداث، لنما عمله إلى درجة لا يمكن إدراكه عندها، ولأصبح عملاً هائلاً، يمثل رادعاً لكل من يأتي بعده بحكم استحالة بلوغ شأوه، على حين أنه يعد بهذه الصورة - وهو تمثال مبتور لا مثيل له - أكبرَ حافز للتنافس، وأعظم مثال لكل إرادة مبدعة على ما لايمكن بلوغه.

الفهرس









تختفي الصورة الفكرية ... في ركام النسيان أعواماً وعقوداً كما يختفي تمثال اغريقي، ولكن عندما ينقب عن الفلذة المفقودة أخيراً جهدٌ ينطوي على الحب، ويخرجها من الظلام، يشعر جيل جديد، وقد تولاه العجب بنقاء صورة الفتى المرمرية الذي لا سبيل إلى تعكيره.

